Trazas, muestras y modelos

de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI

Javier Ibáñez Fernández
(coord. y ed.)

Instituto Juan de Herrera
Escuela Técnica Superior
de Arquitectura de Madrid

Textos sobre Teoría e Historia de las Construcciones
Colección dirigida por Santiago Huerta

M. Arenillas et al. (Eds.). **Actas del V Congreso Nacional de Historia de la Construcción**
F. Bores et al. (Eds.). **Actas del II Congreso Nacional de Historia de la Construcción**
A. Buchanan et al. (Eds.). **Robert Willis. Science, Technology and Architecture in the Nineteenth Century**
A. Casas et al. (Eds.). **Actas del I Congreso Nacional de Historia de la Construcción**
A. Choisy. **El arte de construir en Roma**
A. Choisy. **El arte de construir en Bizancio**
A. Choisy. **El arte de construir en Egipto**
A. Choisy. **Historia de la arquitectura** (en preparación)
J. I. Del Cueto et al. (Eds.). **Actas del III Congreso Int. Hispanoamericano de Historia de la Construcción**
I. J. Gil Crespo. (Ed.). **Historia, arquitectura y construcción fortificada**
J. Girón y S. Huerta. (Eds.) **Auguste Choisy (1841-1909). L'architecture et l'art de bâtir**
A. Graciani et al. (Eds.). **Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción**
R. Guastavino. **Escritos sobre la construcción cohesiva y su función en la arquitectura**
J. Heyman. **Análisis de estructuras: un estudio histórico**
J. Heyman. **El esqueleto de piedra. Mecánica de la arquitectura de fábrica**
J. Heyman. **Geometry and Mechanics of Historic Structures**
J. Heyman. **La ciencia de las estructuras**
J. Heyman. **Teoría básica de estructuras**
J. Heyman. **Teoría, historia y restauración de estructuras de fábrica. 2 vols.**
J. Heyman. **Vigas y pórticos**
S. Huerta. **Arcos, bóvedas y cúpulas**
S. Huerta (Ed.). **Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción**
S. Huerta et al. (Eds.). **Actas del VI Congreso Nacional de Historia de la Construcción**
S. Huerta et al. (Eds.). **Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción**
S. Huerta y F. López Ulloa (Eds.). **Actas del VIII Congreso Nacional de Historia de la Construcción**
S. Huerta y P. Fuentes (Eds.). **Actas del I Congreso Int. Hispanoamericano de Historia de la Construcción**
S. Huerta et al. (Eds.). **Actas del II Congreso Int. Hispanoamericano de Historia de la Construcción**
S. Huerta et al. (Eds.). **Actas del XI Congreso Nacional de Historia de la Construcción**
S. Huerta (Ed.). **Las bóvedas de Guastavino en América**
S. Huerta (Ed.). **Essays in the History of the Theory of Structures, in Honour of Jacques Heyman**
S. Huerta (Ed.). **Proceedings of the 1st International Congress on Construction History**
J. Ibáñez (Coord. y Ed.). **Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI**
J. Monasterio. **Nueva teórica sobre el empuje de las bóvedas** (en preparación)
J. R. Perronet. **La construcción de puentes en el siglo XVIII**
H. Straub. **Historia de la ingeniería de la construcción** (en preparación)
G. E. Street. **La arquitectura gótica en España**
H. Thunnissen. **Bóvedas: su construcción y empleo en la arquitectura**
A. Truñó. **Construcción de bóvedas tabicadas**
E. Viollet-le-Duc. **La construcción medieval**
R. Willis. **La construcción de las bóvedas en la Edad Media**

Trazas, muestras y modelos de **tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI**

Javier Ibáñez Fernández (coord. y ed.)

Begoña Alonso Ruiz, María Isabel Álvaro Zamora,
Lino Cabezas Gelabert, María Dolores Campos Sánchez-Bordona,
Ana Castro Santamaría, Diego Domínguez Montero,
Juan Escorial Esgueva, Joaquín García Nistal,
Ana Goy Diz, Alfonso Jiménez Martín,
Fernando Marías, Jorge Martín Marco,
Nicolás Menéndez González, Ricardo Jorge Nunes da Silva,
Luana Savalli Ravell, Miguel Taín Guzmán,
María Josefa Tarifa Castilla, Luis Vasallo Toranzo,
Fernando Villaseñor Sebastián, Arturo Zaragozá Catalán

Proyecto I+D “Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación” (HAR2014-54281-P).

Colaboran:

Proyecto I+D “Los diseños de arquitectura de tradición Gótica en la Península Ibérica entre los siglos XVII y XVIII. Inventario y catalogación (HAR2017-85523-P).

Vestigium, Grupo de Investigación Consolidado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, financiado por el Gobierno de Aragón y Fondos FEDER 2014-2020.

1ª Edición 2019
© de la edición, Instituto Juan de Herrera, 2019

Los derechos de las imágenes corresponden a las instituciones y a los particulares
que custodian los diseños e instrumentos que se estudian en este catálogo

Dirección, coordinación y edición: Javier Ibáñez Fernández
Ayudantes de edición: Jorge Andrés Casabón y Jorge Martín Marco

ISBN: 978-84-9728-579-7
Depósito Legal: M. 28541-2019

Cubierta: Detalle del proyecto para la portada de la capilla de los Santos Cosme y Damián de la iglesia parroquial de Santiago de Zaragoza (1463) [Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza].

Maqueta e Imprime: Cometa, S.A.

A la memoria de Macu, Fernando y Concha,
que nos dejaron cuando terminábamos la preparación de este libro

Índice

Hacia un inventario y caracterización de los instrumentos para la proyección, documentación, presentación y ejecución del Gótico en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XV 17

Catálogo 81

1. Rasguño con una solución de cabecera para un templo (*ca*. 1250-1300) 83
2. Diseño del rosetón del brazo norte del crucero de la catedral de León (*ca*. 1280) 85
3. Rasguño con una solución inacabada de cabecera para un templo de tres naves (siglo XIV) 87
4. Patrones para la ejecución de las vidrieras de la ventana axial de la catedral de Gerona (*ca*. primera mitad del siglo XIV) 89
5. Croquis de retablo dibujado en el vuelto de un contrato de las pinturas de la capilla de San Miguel en el monasterio de Pedralbes (Barcelona), encargadas a Ferrer Bassa en 1343, y comenzadas en el año 1346 (1343, dudosa) 91
6. Proyecto para el campanario de San Félix de Gerona (1368) 93
7. Diseño de una de las caras del polígono absidal de la catedral de Tortosa (Tarragona) (*ca*. 1375) 94
8. Proyecto para la catedral de Tortosa (Tarragona) (1379-1382) 96
9. Croquis del proyecto para la realización de un retablo bajo la advocación de San Marcos para la iglesia de Santa María de Altabás de Zaragoza (1391) 98
10. Muestra o modelo de ventana con tracería (*ca*. finales del siglo XIV-comienzos del siglo XV) 101
11. Alzado de un pináculo (*ca*. 1400) 102
12. Rasguño para la ejecución de la pantalla del ventanal axial interior del ábside central de la catedral de Zaragoza (*ca.* 1403-1412) 104
13. Proyecto para la portada de la catedral de Barcelona (1408) 110
14. Dibujos de una barrena y dos argollas o “gafas” de hierro realizados en el marco de la construcción de la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza (1419) 112
15. Proyecto para el retablo de la Mare de Déu dels Consellers (1443) 116
16. Trazado regulador de un tabernáculo de la puerta de la Asunción de la catedral de Sevilla (*ca*. 1449) 118
17. Muestra o modelo de aguja gótica (*ca*. 1450) 120
18. Monteas de un dosel de la tumba del cardenal Juan de Cervantes, en la catedral de Sevilla (1454-1458) 122

19. Proyecto para la realización de un retablo dedicado a la Virgen María para la iglesia parroquial de Pompién (Huesca) (1461) 124

20. Palimpsesto de monteas en la catedral de Sevilla (1461-1470) 129

21. Palimpsesto de monteas en la catedral de Sevilla (1461-1470) 131

22. Proyecto para la portada de la capilla de los Santos Cosme y Damián de la iglesia parroquial de Santiago de Zaragoza (1463) 133

23. Proyecto para la realización del retablo de la cofradía de San Ginés de la iglesia de San Nicolás de Zaragoza (1465) 136

24. Conjunto de tres diseños para la capilla de Santa Ana y el sepulcro de Alonso de Velasco en la iglesia del monasterio de Guadalupe (Cáceres) (1467) 138

25. Proyecto para la realización de un retablo bajo la advocación de San Pedro para la iglesia parroquial de El Burgo de Ebro (Zaragoza) (1467) 143

26. Proyecto para el retablo de la capilla mayor de la catedral de Valencia (*ca*. 1470) 145

27. Croquis del retablo mayor y del arcosolio del sepulcro del arzobispo Juan I de Aragón, situados en el presbiterio de la Seo de Zaragoza (*ca*. 1477-1480) 147

28. Dibujo de presentación con una primera propuesta para la construcción de la cabecera de la iglesia conventual de San Juan de los Reyes de Toledo (*ca*. 1478-1490) 151

29. Copia de la *traça* general de la catedral de Sevilla (*ca*. 1480) 158

30. Trazado regulador de un *crochet* de la fachada oriental de la catedral de Sevilla (*ca*. 1481) 162

31. Estudio de soluciones formales para el diseño del claristorio y del plan de bóvedas de la iglesia de la cartuja de Miraflores (Burgos) (*ca*. 1483) 164

32. Proyecto para la realización del retablo de la capilla de Todos los Santos de la catedral de Zaragoza (1487) 167

33. Diseño parcial de la portada de un edificio religioso sin identificar (finales del siglo XV-comienzos del siglo XVI) 170

34. Fragmento de un proyecto para la realización de un retablo (*ca*. 1490-1520) 171

35. Proyecto para la reforma de la iglesia parroquial de Aranzueque (Guadalajara) (*ca*. 1495-1530) 174

36. Montea de la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Sevilla (1499-1503) 177

37. Proyecto para la segunda etapa de la catedral de Coria (Cáceres) (1502) 179

38. Proyecto para la realización de un retablo dedicado a Santiago para Mallén (Zaragoza) (1506) 182

39. Proyecto para la capilla de la Anunciación del monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Santa María en Montamarta (Zamora) (1508) 185

40. Maqueta de la fachada oriental de la catedral de Sevilla (*ca*. 1509) 188

41. Livro das fortalezas situadas no extremo de Portugal e Castela por Duarte de Armas, escudeiro da Casa do Rei D. Manuel I (1509-1510) 190

42. Rasguño del claustro de la catedral de Salamanca, con algunas dependencias alrededor y diseños de tres claves de bóveda (*ca*. 1510) 224

43. Proyecto para la realización de un retablo dedicado a Santa Catalina para una ermita de Villanueva de Gállego (Zaragoza) (1512) 227

44. Proyecto para la construcción de la iglesia de Jávea (Alicante) (anterior a 1513) 230

45. Croquis de la planta de la catedral de León (1514) 232

46. Proyecto para la realización del coro de la iglesia parroquial de San Pedro de Alagón (Zaragoza) (1515) 235

47. Dibujos de la techumbre de la "Sala nueva" o del Trono de la Aljafería de Zaragoza y de otra sin identificar (*ca*. 1518-1519) 239

48. Proyecto para la construcción del claustro de la enfermería del monasterio de Guadalupe (Cáceres) (*ca*. 1518-1519) 242

49. Proyecto para la escalera de la sobreclaustra de la catedral de Palencia (1519) 246

50. Proyecto para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres) (1520) 247

51. Proyecto para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres) (¿1520?) 251

52. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de San Lourenzo de Agrón, Ames (La Coruña) (1521) 253

53. Alzado de la puerta del Tajamar del Mercado de Zamora (1521) 254

54. Proyectos para la parroquia de Azcoitia (Guipúzcoa), y para la ampliación de su cabecera (1522) 256

55. Proyecto para la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca (antes de 1524) 262

56. Proyecto para la catedral de Segovia (1524) 268

57. Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la catedral de Segovia (1524) 271

58. Proyecto para la catedral de Segovia (1524) 273

59. Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la catedral de Segovia (*ca*. 1524) 276

60. Rasguño (planta y sección) para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres) (1525) 278

61. Plantas generales para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres) (1525) 280

62. Plantas generales para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres) (1525) 282

63. Modelo de crucería para tres bóvedas de la iglesia de Santiago de Calatayud (Zaragoza) (1525) 285

64. Rasguño con el modelo de crucería para las bóvedas de la ermita de Nuestra Señora de Cogullada (Zaragoza) (1525) 288

65. Conjunto de rasguños del castillo palacio de Benisanó (Valencia) (primer cuarto del siglo XVI) 290

66. Posible proyecto definitivo o de ejecución de la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres) (1528) 294

67. Proyecto para la realización de una fuente en el azud del Isuela en Huesca (1529) 295

68. Lápida con bóveda de crucería, exteriores del santuario de Nostra Senyora del Miracle en Sant Martí de Riner (Lérida) (*ca*. 1531-1535) 298

69. Proyecto para la construcción y abovedamiento de una capilla de la iglesia parroquial de Castromocho (Palencia) (1532) 300

70. Croquis para la reforma de las *ofiçinas de las necesarias* de la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (1532) 301

71. Croquis para la reforma del palacio del balcón situado en la enfermería vieja del monasterio de Guadalupe (Cáceres) (1532) 303

72. Proyecto para los claustros del monasterio de San Jerónimo de Zamora (*ca*. 1535) 304

73. Diseño de la Capilla Real de la catedral de Sevilla (1537) 312

74. Proyecto para la realización de la tribuna del órgano de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Zaragoza (1537) 315

75. "Planta-forma" de la nave central de la catedral nueva de Salamanca (*ca*. 1537) 318

76. Proyecto para la ampliación de la parroquia de San Vicente de Villagonzalo de Pedernales (Burgos) (1538) 324

77. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Senés de Alcubierre (Huesca) (1539) 326

78. Diseño de la nave de una iglesia de tres tramos cubierta con bóvedas de crucería (*ca*. 1539) 334

79. Proyecto para la construcción de una capilla centralizada sin identificar (1539) 336

80. Proyecto para la construcción de la capilla de los Idiáquez en la iglesia parroquial de Santa María de San Sebastián (Guipúzcoa) (*ca*. 1539) 338

81. Proyecto para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos y sus bóvedas adyacentes (*ca*. 1539-1540) 342

82. Proyecto para la construcción de la capilla de la familia Ruiz en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Tudela (Navarra), y alzado de la puerta de ingreso a la misma (1540) 350

83. Proyecto de actuación sobre el Palacio Real menor de Barcelona (1540) 354

84. Diseño de vivienda (*ca*. 1540) 356

85. Diseño de vivienda (*ca*. 1540) 359

86. Primer proyecto para la construcción del convento de San Telmo en San Sebastián (Guipúzcoa) (1542) 362

87. Levantamiento parcial de la planta de la cabecera de la iglesia parroquial de Priego (Cuenca), con la proyección de sus bóvedas, y montea de las mismas (1543) 368

88. Croquis de la planta de la catedral de Zaragoza (*ca*. 1545-1606) 371

89. Croquis de la planta de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza (*ca*. 1545-1606) 374

90. Segundo proyecto para la construcción de la iglesia del convento de San Telmo en San Sebastián (Guipúzcoa) (1546) 376

91. Proyecto para la construcción de la cabecera y crucero de la iglesia parroquial de la Invención de la Santa Cruz de Aguilar de Codés (Navarra) (1546) 381

92. Dos fragmentos del proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de San Martín de Biel (Zaragoza) (1547) 385

93. Proyectos para la construcción de la iglesia parroquial de San Vicente de San Sebastián (Guipúzcoa) (1548) 389

94. Fragmento de un proyecto para la construcción de una iglesia y una portada (*ca*. 1550) 395

95. Proyectos para la construcción de la capilla de la Concepción de Nuestra Señora —de los duques del Infantado— en la iglesia de San Martín de Mendoza (Álava) (*ca*. 1550-1575, y 1560-1600) 397

96. Doble proyección ortogonal y planta de la torre o casa fuerte de los Mendoza en Mendoza (Álava) (*ca*. 1550-1600) 407

97. Proyecto para la construcción de una iglesia, Junta de Parayas (Cantabria) (*ca*. 1550-1602) 411

98. Proyecto para la ampliación del colegio de Fonseca, en Santiago de Compostela (La Coruña) (1551-1555) 414

99. Levantamiento de daños de la nave de la catedral de Coria (Cáceres) (*ca*. 1552) 416

100. Monteas de una cúpula y huecos en la catedral de Sevilla (1552) 419

101. Levantamiento de la ampliación de la parroquia de San Vicente de Villagonzalo-Pedernales (Burgos) (1552) 422

102. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Brea de Aragón (Zaragoza) (1552) 424

103. Propuesta corregida para la capilla mayor de la iglesia del monasterio jerónimo de la Estrella (La Rioja) (1554) 426

104. Planta parcial del monasterio de Yuste (Cáceres), con la propuesta de acomodación provisional del emperador Carlos V en el dormitorio de novicios, en espera de que se concluyera la construcción del aposento que se le estaba levantando, adosado al muro meridional del templo, para su retiro (1554) 438

105. Proyecto para la iglesia de la Virgen de la Peña de Graus (Huesca) (1555) 441

106. Proyecto para el abovedamiento de la capilla de Nuestra Señora del Remedio del monasterio de San Lamberto de Zaragoza (1556) 444

107. Levantamiento de la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Coria (Cáceres) (1556) 446

108. Vista con el trazado de la calle de la Belena de Lumbier (Navarra) (1558) 447

109. Proyecto para el abovedamiento de una capilla de la iglesia del Hospital de San Lázaro de Valladolid (1558) 450

110. Proyecto para el abovedamiento de una capilla de la iglesia del Hospital de San Lázaro de Valladolid (1558) 452

111. Proyecto para el Hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca (Burgos). Planta inferior y superior (1560-1561) 453

112. Proyecto para la realización de un dosel y una carroza con los que procesionar la custodia de asiento realizada para la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza en 1486 (*ca.*1560-1580) 455

113. Proyecto del estribado general de la catedral de Coria (Cáceres), y montea de un arbotante en el claustro (posterior a 1561) 463

114. Propuesta (en sección transversal) para el cimborrio de la catedral de Segovia (1561-antes de 1577) 466

115. Dibujo de montea para una bóveda de terceletes, incluida en el llamado “Manuscrito de Hernán Ruiz” (*ca*. 1562) 468

116. Croquis de la iglesia parroquial de Santa María de Salvatierra de Álava (Álava) (1562) 471

117. Proyecto con la sección y la planta del crucero, y la planta y el alzado de la girola de la catedral de Segovia (1562-1563) 473

118. Croquis para diseñar un refuerzo mural en la catedral de Coria (Cáceres) (1563) 476

119. Proyecto para las dos plantas del costado de la Epístola de la catedral de Coria (Cáceres) (1563) 478

120. Proyecto para la construcción de la sala capitular del monasterio cisterciense de Santa María de la Caridad de Tulebras (Navarra) (1563) 480

121. Proyecto para el abovedamiento de la cabecera y el primer tramo de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de la Caridad de Tulebras (Navarra) (1563) 483

122. Proyecto para la parroquia de San Martín de Soravilla, en Andoáin (Guipúzcoa) (1564) 491

123. Proyecto y croquis para la construcción de una capilla en la iglesia de Santa María del Socorro del convento agustino de Caión, Laracha (La Coruña) (1564) 494

124. Proyecto para la construcción del pórtico de la iglesia monasterial de San Benito el Real de Valladolid (1566-1569) 497

125. Proyecto para el llamado "Cuarto de San Julián" del monasterio de San Benito el Real de Valladolid (1566-1569) 498

126. Copia del segundo proyecto para la catedral nueva de la ciudad de México (*ca*. 1567) 500

127. Proyecto para el llamado "Claustro de la portería" del monasterio de San Benito el Real de Valladolid (*ca*. 1568) 503

128. Proyecto para el claustro del monasterio de San Benito el Real de Valladolid (1568) 505

129. Planta y croquis de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo (Navarra), con el proyecto de ampliación del templo por la cabecera (1568) 507

130. Proyecto (desaparecido o extraviado) para la desaparecida iglesia de San Bartolomé de Salamanca (1569) 511

131. Croquis de la catedral vieja de Salamanca (antes de 1570) 515

132. Planta de la iglesia parroquial de San Miguel de Sagüés (Navarra) (1570) 517

133. Proyecto para la ampliación de la parroquia de Santo Tomás de Canterbury, en Vegas de Matute (Segovia) (1570) 520

134. Proyecto para las Casas Consistoriales de Lugo (1570) 522

135. Rasguños de diferentes crucerías en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Lerín (Navarra) (*ca.* 1570-1580) 525

136. Proyecto para la construcción de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santa Marina, en Santa Marina de Torre (antigua Santa María de Montes, El Bierzo, León) (1571) 529

137. Proyecto para la conclusión de la ampliación de la iglesia parroquial de Nuestra Señora (del Rosario) de Biurrun (Navarra) (1571) 531

138. Proyecto para la ampliación de la nave y construcción de la nueva capilla mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora, en Poibueno (El Bierzo, León) (1571) 539

139. Proyecto general para los anexos meridionales de la catedral de Coria (Cáceres) (1573) 542

140. Levantamiento parcial de la catedral de Coria (Cáceres), con los anexos del lado de la Epístola (1573) 545

141. Proyecto para la sacristía y anexos de la catedral de Coria (Cáceres) (1573) 548

142. Proyecto para la sacristía y anexos de la catedral de Coria (Cáceres) (1573) 550

143. Proyecto para la sacristía y anexos de la catedral de Coria (Cáceres) (1573) 553

144. Proyecto para el abovedamiento de la iglesia parroquial de Navardún (Zaragoza) (1573) 556

145. Proyecto para la construcción de la capilla del obispo del Cuzco y alzado del arco de acceso a la misma en la iglesia de San Esteban de Oyarzun (Guipúzcoa) (1574) 559

146. Proyecto para la conclusión de la iglesia parroquial de San Andrés de Villafranca (Álava) (1574) 564

147. Proyecto para la iglesia parroquial de Cestona (Guipúzcoa) (1575) 569

148. Proyecto para reparar un pilar de la iglesia de Santa María de la Antigua de Valladolid (1576) 570

149. Proyecto para el abovedamiento de las capillas mayores de las iglesias parroquiales de San Salvador de Coiro, Cangas, y San Xiao de Marín (Pontevedra) (1576) 573

150. Proyecto para la sacristía de la catedral de Segovia (antes de 1577) 575

151. Proyecto para la sacristía de la catedral de Segovia (antes de 1577) 577

152. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga (Guipúzcoa) (1577) 578

153. Proyecto para la construcción de la torre campanario de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Monteagudo (Navarra) (1577) 583

154. Vista de Monteagudo (Navarra) (1577) 587

155. Proyecto para el abovedamiento de la nave de la iglesia de San Miguel de Artazu (Navarra), y alzado del campanario de la torre (1577) 590

156. Proyecto para la ampliación de la iglesia de Santa María, en Murillo de Calahorra (Calahorra, La Rioja) (1577) 593

157. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga (Guipúzcoa) (copia de 1578) 596

158. Planta de la cabecera y la capilla de Santiago de la catedral de Toledo (1579) 599

159. Dibujo de la iglesia catedral de León con la plaza de Regla y los edificios que la circundaban en el siglo XVI (*ca.* 1579-1583) 602

160. Proyecto para la realización del tejado, y el falso despiece isódomo de los muros de la iglesia parroquial de San Julián de Banzo (Huesca) (1581) 606

161. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Sipán (Huesca) (1581) 611

162. Croquis de la iglesia parroquial de Santa Fe de Zaldivia (Guipúzcoa) (1581) 613

163. Croquis del proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Fago (Huesca) (1582) 616

164. Propuestas de secciones y alzados exteriores para el crucero de la catedral de Segovia (*ca*. 1582) 621

165. Proyecto para la construcción de la capilla de los señores de Fontellas en la iglesia del convento de San Francisco de Tudela (Navarra) (1584) 623

166. Proyecto para el crucero y la iglesia de Lumbrales (Salamanca) (1584) 626

167. Diseños de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Guerendiáin (Navarra), y de la casa vicarial de dicha localidad (1584) 630

168. Proyecto para el abovedamiento de la parroquia de San Pedro de Mucientes (Valladolid) (1585) 633

169. Proyecto para la construcción de la nueva iglesia colegial de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza) (1586) 636

170. Proyecto para la construcción del coro de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante (Navarra) (1587) 659

171. Proyecto para la ampliación de la iglesia parroquial de San Fiz de Eirón, Mazaricos (A Coruña) (1589) 663

172. Proyecto para la construcción de la basílica de San Bartolomé de Valtierra (Navarra) (1589) 666

173. Dos proyectos para la capilla de la Virgen de las Nieves de la catedral de Orense (1589) 670

174. Planta de la catedral de Segovia (1589) 674

175. Sección transversal de la iglesia del monasterio de Yuso de San Millán de la Cogolla (La Rioja) (1589) 678

176. Dibujo de la iglesia, panteón real y claustro de la colegiata de San Isidoro de León (1590) 681

177. Proyecto para la construcción de la iglesia de Torrecilla de Valmadrid (Zaragoza) (1592) 684

178. Proyectos para la cabecera de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante (Navarra) (1593) 686

179. Proyecto para la reforma de la casa real de Viana (Navarra) (1593) 691

180. Proyectos para la reforma de la primera, segunda, y tercera planta del torreón de la casa real de Viana (Navarra) (1593) 694

181. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Ibieca (Huesca) (*ca*. 1593) 697

182. Croquis de la iglesia parroquial de San Román de Arellano (Navarra) (*ca*. 1593) 703

183. Proyecto de cabecera para la iglesia parroquial de Liendo (Cantabria) (*ca*. 1594) 705

184. Proyecto para la sacristía y otras dependencias anejas de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza (1595) 707

185. Proyecto para la construcción de la capilla del santo fray Diego, en la iglesia del convento de San Francisco de Soria (1595) 710

186. Proyecto para la edificación de la sacristía y una capilla en la iglesia parroquial de San Lorenzo de Azoz (Navarra) (1595) 712

187. Proyecto para la ampliación de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Ablitas (Navarra) (1596) 716

188. Proyecto para la ampliación de la capilla de la Cruz de Santa María la Real de Nájera (La Rioja) (1596) 721

189. Proyecto para una capilla en el monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Fresdelval (Burgos) (*ca*. 1596-1597) 725

190. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Loporzano (Huesca) (1597) 727

191. Proyecto para el frente del coro alto de la iglesia de San Pedro de Ansó (Huesca) (1597) 734

192. Proyecto para la construcción de la nave, sacristía y escalera de caracol de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi (Navarra) (*ca*. 1597) 739

193. Proyecto para el abovedamiento de la nave central y cimborrio de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca) (*ca*. 1597-1598) 742

194. Propuestas para el abovedamiento de la nave central de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca) (*ca.* 1597-1598) 745

195. Propuesta para el abovedamiento de la nave central y la reforma de la encrucijada del transepto de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca) (*ca.* 1597-1598) 748

196. Proyecto para la construcción de una capilla en la iglesia parroquial de San Millán de Oco (Navarra) (1598) 752

197. Proyectos para el coro y la *lonjeta* de la iglesia de San Pedro de Ansó (Huesca) (1600) 755

198. Proyecto para la construcción de la casa del Cabildo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza en Brea de Aragón (Zaragoza) (1600) 759

199. Proyecto para la construcción de la nave de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Icazteguieta (Guipúzcoa) (1600) 764

200. Diseño de la planta del claustro de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca) (*ca*. 1600) 770

Bibliografía, fuentes y referencias 773

Hacia un inventario y caracterización de los instrumentos para la proyección, documentación, presentación y ejecución del Gótico en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI

Hacia un inventario y caracterización de los instrumentos para la proyección, documentación, presentación y ejecución del Gótico en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI

Javier Ibáñez Fernández
Universidad de Zaragoza

La primera —y meritoria— recopilación de diseños del Tardogótico hispano, publicada por el profesor Alfonso Jiménez Martín hace ahora casi diez años, concluía con su deseo de que *pronto* (pudiera escribirse) *un inventario de dibujos góticos más completo, mejor ordenado y mejor analizado*; un empeño que, juzgando con extrema humildad su espléndido trabajo —del que somos deudores—, no consideraba que fuera difícil.[1] Entendiendo, en todo caso, que la consecución del objetivo señalado habría de constituir un instrumento de máxima utilidad para todos los estudiosos e interesados en la arquitectura del periodo, la Red Temática de Investigación Cooperativa sobre Arte Tardogótico (siglos XV-XVI) decidió recoger el envite, poniendo en marcha el Proyecto de Investigación I+D "Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación" (HAR2014-54281-P), que, con el respaldo del Ministerio de Economía y Competitividad, ha venido trabajando en este cometido a lo largo de los últimos años, contando con la colaboración entusiasta y desinteresada de muchos colegas, algunos de ellos, integrados en otros Proyectos de temática afín.

Frente al pronóstico expresado —quizás con cierta ironía— por el maestro Jiménez Martín, el trabajo no ha resultado nada fácil. En primer lugar, porque la labor de inventario vino a evidenciar la necesidad de recoger, además de instrumentos estrictamente gráficos, otro tipo de dispositivos, asimismo relacionados con la proyección, presentación y materialización de determinadas empresas artísticas, como "patrones",[2] "modelos",[3] y "maquetas",[4] así como la conveniencia de ampliar el campo de interés más allá de los estrictos límites de la arquitectura, para poder recoger y estudiar aquellos ejemplos realizados en relación con otro tipo de obras —escultóricas y pictóricas, sobre todo— localizados en el curso de las investigaciones llevadas a cabo. De hecho, al final, tan solo se han dejado fuera del catálogo los relacionados con determinadas fábricas de ingeniería, como los puentes, que, a nuestro juicio, requieren de un análisis diferenciado que no podía ofrecérseles en esta ocasión.

De igual manera, el trabajo ha resultado complejo no ya por la amplitud del marco geográfico seleccionado, sino porque, partiendo de un conocimiento muy desigual de la realidad peninsular,[5] ha tenido que desarrollarse una intensa labor de investigación en aquellos territorios poco explorados hasta el momento, para poder ofrecer una visión de conjunto lo más amplia posible. Asimismo, debe tenerse en cuenta la extensión de la horquilla temporal analizada, que

[1] En su *inventario de planos góticos* llegaron a incluirse un total de 66 "casos de estudio", todos ellos recogidos en este nuevo catálogo, salvo los dibujos del manuscrito de Simón García, al considerarse realizados en el siglo XVII, y la *planta general de un templo de arcos diafragma* atribuida a Pedro López, fechada hacia 1573, y conservada en el Archivo de la Catedral de Coria, al entenderse que el diseño planteaba una solución de abovedamiento de cañón con lunetos, de tipo clasicista (Jiménez Martín, A., 2011, p. 406).

[2] Como los realizados para la confección de las vidrieras de la ventana axial de la catedral Gerona (ficha nº 4).

[3] Se han considerado como tales el de ventana con tracería conservado en el Museo Benlliure de Valencia (ficha nº 10), o el de aguja calada del Archivo Histórico Municipal de la ciudad del Turia (ficha nº 17).

[4] El único ejemplo de maqueta es la del frente oriental de la catedral de Sevilla, incluida en una de las casas del banco del retablo mayor de la *Magna hispalense* (ficha nº 40).

[5] Jiménez Martín, A., 2011, p. 396.

ha tenido que ampliarse de manera considerable con respecto a lo previsto en un primer momento. No en vano, el interés por recoger los gráficos y dispositivos realizados para las primeras empresas propiamente góticas ha obligado a llevar el límite inferior a mediados del siglo XIII, mientras que el superior se ha mantenido, a pesar de la artificialidad del corte, en 1600; una fecha tras la que, huelga decirlo, continuará proyectándose —y construyéndose— dentro de una tradición gótica cuya estela parece prolongarse cada vez más en el tiempo conforme más se avanza en su conocimiento.[6]

En el trabajo han tratado de reunirse todos los ejemplos de los que se tenía noticia, pero, además de esta labor de recopilación, se ha desarrollado, en paralelo, un importante trabajo de archivo, que ha deparado el hallazgo de un buen número de diseños rigurosamente inéditos. Conviene advertir que, al final, se ha optado por ordenarlos, única y exclusivamente, desde un punto de vista cronológico, y que se han analizado, de manera individualizada, o agrupados —en el caso de formar parte de un mismo proyecto, o de una unidad indisociable—, conforme a un mismo modelo de ficha, ideado en un primer momento para diseños realizados sobre soporte móvil —pergamino o papel— de acuerdo a los criterios establecidos por la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD(G), pero que ha terminado aplicándose, ajustando el contenido de los campos, a todos y cada uno de ellos, persiguiendo alcanzar la máxima homogeneidad posible en las aproximaciones que los investigadores y colaboradores involucrados de una manera u otra en el proyecto pudieran ofrecer sobre materiales tan dispares. Con todo ello ha logrado conformarse un *corpus* en el que, aun reconociendo que el prurito de exhaustividad con el que ha tratado de llevarse a cabo no nos habrá liberado de incurrir en más de un olvido, han conseguido reunirse un total de doscientas fichas catalográficas, en las que se agrupan casi trescientos "casos de estudio"; un número, que, estamos convencidos, podrá verse ampliado en el futuro.

Cada ficha incluye diferentes campos, comenzando por el título del instrumento en cuestión; su datación exacta, o lo más aproximada posible, y su autoría, que tan solo se precisa —o se sugiere, proponiendo una posible atribución— en aquellos casos en los que existen testimonios suficientemente consistentes para poderlo hacer, dejando cualquier cuestión abierta que pueda existir sobre este particular para el comentario en extenso del mismo. Tras indicar su localización exacta, señalando su signatura en el caso de tratarse de un diseño conservado en un archivo, se realiza una breve descripción, estrictamente formal; se especifica el soporte empleado en su ejecución, recogiendo, en el caso de tratarse de papel, la existencia y descripción de sus marcas de agua; se indica su estado de conservación; se explicita la técnica empleada en su ejecución; se registran sus dimensiones; se transcriben todas sus anotaciones, tanto las recogidas en sus rectos, como las desarrolladas en sus vueltos, y se anota la existencia o no de escala, indicando, en el caso de precisarse, la unidad de medida empleada en su ejecución. La ficha también incluye un apartado de "observaciones", en el que puede registrarse, por ejemplo, la existencia de sellos y cotas de archivo, de indudable interés para poder trazar los azarosos recorridos seguidos por algunos de estos instrumentos desde su ejecución hasta la actualidad; un comentario, más o menos extenso, tratando de contextualizarlos, y un campo titulado "Unidades de descripción relacionadas". En él se recoge la existencia de copias o de instrumentos de representación gráfica relacionados, y se anotan las referencias de archivo de los documentos directamente vinculados con ellos, que, en el caso de ser inéditos, o de no haberse trasladado *in extenso* —o de manera totalmente fiable— en otras publicaciones anteriores, se han transcrito en su integridad porque, con frecuencia, conformaban con los gráficos una unidad indisociable, por lo que resultan, no ya de utilidad, sino de obligada consulta, para poder comprenderlos, interpretarlos y contextualizarlos de manera conveniente. Finalmente, cada una de las fichas cuenta con un apartado en el que se recogen las referencias bibliográficas localizadas sobre los instrumentos, las obras, los profesionales involucrados en su proyección o materialización, y todas aquellas cuestiones que hayan podido desarrollarse en los comentarios.

---

[6] En este sentido, continuamos trabajando en el marco del Proyecto I+D "Los diseños de arquitectura de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XVII y XVIII. Inventario y catalogación" (HAR2017-85523-P), financiado asimismo por el Ministerio de Economía y Competitividad, como una continuación del que ahora se concluye con este catálogo.

LOS INSTRUMENTOS DE REPRESENTACIÓN GRÁFICA

La realidad artística peninsular del periodo obliga a contemplar la existencia de toda una serie de gráficos asociados al arte del corte de piedra, es decir, a la estereotomía; pero debe reconocerse que el interés del Proyecto se ha focalizado en los diseños realizados tanto para proyectar como para documentar o registrar obras de muy distinto signo, fundamentalmente de arquitectura, pero también, relacionadas con otras manifestaciones artísticas.[7]

La estereotomía

Entre los gráficos asociados al corte de piedra cabría incluir desde los "trazados reguladores", es decir, los conjuntos de líneas trazados sobre los sólidos capaces de determinadas piezas con la intención de facilitar su labra y su disposición allí donde se hubiera previsto, de los que se han analizado algunos ejemplos localizados en la catedral de Sevilla (fichas núms. 16 y 30), hasta las "monteas", que podrían definirse como las representaciones planas, sin perspectiva alguna, de las vistas más características de aquellos elementos constructivos que querían realizarse en piedra, que permitían obtener los dibujos de las caras planas de las piezas con las que habrían de confeccionarse, y subsidiariamente, las plantillas o moldes para labrarlas. Estos gráficos solían realizarse a escala natural o 1:1 sobre soportes fijos —como los desarrollados sobre las cubiertas de la catedral sevillana que se analizan en este mismo catálogo (fichas núms. 20, 21, 36 y 100)—, pero también podían ejecutarse a escala reducida, sobre soportes móviles, tal y como vendría a demostrar la realizada por Francisco de Luna para poder valorar económicamente la actuación desarrollada por Pedro de Albiz en la iglesia parroquial de Priego (Cuenca), que terminará incluyéndose en el proceso interpuesto por este maestro contra el mayordomo del templo en 1543 (ficha nº 87) [fig. 1].

Si las soluciones desarrolladas se demostraban útiles y eficaces, y en consecuencia, susceptibles de aplicarse en otros compromisos, también podían recogerse, de nuevo, a escala reducida, en cuadernos personales, de taller o de aprendizaje; unas cartillas en las que se reunían fórmulas aprendidas y heredadas, pero que solían enriquecerse con la paulatina incorporación de hallazgos propios y ajenos, y que podían copiarse, parcial o totalmente, en función del interés que pudiera suscitar su contenido.[8]

De los ejemplos conocidos hasta el momento, algunos todavía recogen soluciones de tradición gótica, como el *Manuscrito 12686* de la Biblioteca Nacional de España, el cuaderno de Hernán Ruiz *el Mozo*, el *Libro de trazas de cortes de piedra* de Alonso de Vandelvira, e incluso los apuntes y diseños atribuidos al enigmático Alonso de Guardia. Así, por ejemplo, el primero reúne varios diseños de crucería estrechamente relacionados con la obra desarrollada en el contexto conquense por el cantero vizcaíno Pedro de Albiz,[9] lo que, tras una ardua tarea de investigación, ha llevado a proponer que se copiaran de un cuaderno original, confeccionado en el entorno de este maestro, Francisco de Luna y Andrés de Vandelvira hacia 1544.[10] Por su parte, el cuaderno de Hernán Ruiz, fechado hacia 1562, incluye un dibujo de montea para una bóveda de terceletes de cinco claves que se analiza en este catálogo (ficha nº 115); la obra de Vandelvira, preparada hacia 1585, pero conocida a partir de dos copias manuscritas del Seiscientos, contiene una solución de terceletes —enriquecida con combados dispuestos concéntricamente, en torno al polo— de forma esférica, y otras dos *capillas* más, la *de rombo igual*, y la de *rombo desigual*, resueltas mediante bóvedas de terceletes de cinco claves,[11] mientras que entre los diseños atribuidos a Guardia, fechados con posterioridad a 1598, figura una *capilla cuadrada de cruçeria en buelta de horno*, es decir, una nueva bóveda de terceletes de cinco claves de intradós esférico.[12]

---

[7] Seguimos en esta primera sistematización la propuesta planteada en Marías Franco, F., 1993, p. 352.

[8] Una espléndida visión de conjunto sobre estos cuadernos, perfectamente imbricada dentro del estudio general de la literatura de cantería de la Edad Moderna, en Calvo López, J., 2009a. Sobre los diseños recogidos en ellos, Rabasa Díaz, E., 2015; Calvo López, J. y Rabasa Díaz, E., 2016.

[9] Esta circunstancia ya fue advertida, con una intuición extraordinaria, por Gómez Martínez, J., 1998, pp. 31-32.

[10] García Baño, R. y Calvo López, J., 2012; García Baño, R. y Natividad Vivó, P., 2015; García Baño, R., 2017.

[11] Gómez Martínez, J., 1998, pp. 26-30; Palacios Gonzalo, J. C., 2003, pp. 290-301; Palacios Gonzalo, J. C., 2009, pp. 93-96; Palacios Gonzalo, J. C., 2015, pp. 34-37.

[12] El conjunto de apuntes y diseños fue dado a conocer en Marías Franco, F., 1993, pp. 352-353. Su análisis, en

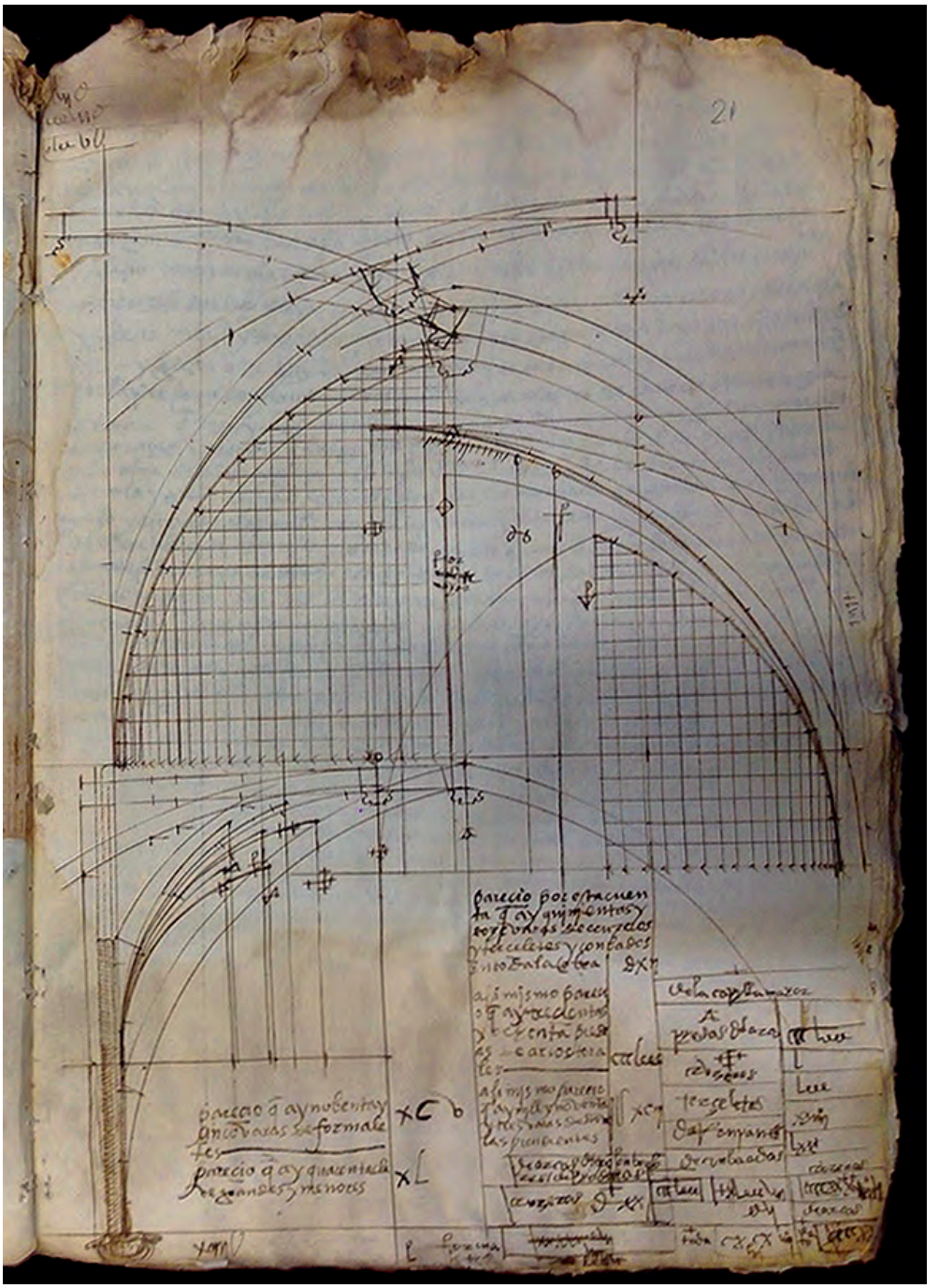


Fig. 1. Montea de las bóvedas de la cabecera de la iglesia parroquial de Priego, realizada por Francisco de Luna en 1543 (ficha nº 87).

Sin embargo, la realidad es que el grueso de los diseños reunidos en estas obras están relacionados con las fórmulas articuladas desde la estereotomía de raíz bajomedieval para materializar en piedra soluciones o subtipos arquitectónicos ajenos —al menos, aparentemente— a cualquier taxonomía o periodización estilísticas, o bien, decididamente relacionados con el nuevo sistema renacentista; una característica que también comparten otros cuadernos. Es el caso del localizado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid en el curso de las labores de investigación desarrolladas en el marco de este Proyecto —hasta donde sabemos, rigurosamente inédito—,[13] que debe relacionarse con las obras acometidas en el monasterio de San Benito el Real de Valladolid a partir de la "traza universal" diseñada por Juan de Ribero Rada en unas fechas que se vienen situando entre 1577 y 1586,[14] en cuyos folios se recogen interesantes diseños estereotómicos, dibujos de fuentes ornamentales, ingenios y máquinas, la planta y la sección de un templo de corte clasicista, un modelo de portada, diseños de capiteles de orden jónico, así como diferentes perfiles de basas y molduras [figs. 2.1-2.36]; o el tratado de Ginés Martínez de Aranda, datado en torno a 1600.[15]

Proyección y documentación

En cualquier caso, tal y como ya se ha señalado, el interés del catálogo se ha focalizado sobre los instrumentos de representación gráfica realizados tanto para proyectar como para documentar —o registrar— empresas, fundamentalmente de arquitectura, pero también, de escultura, pintura, e incluso relacionadas con otras disciplinas artísticas, que tenderán a resolverse mediante plantas —y en menor medida, mediante perspectivas frontales—, hasta que el impulso por recuperar las *species dispositiones* vitruvianas termine imponiendo el empleo generalizado —y, andado el tiempo, la combinación— de plantas, alzados, secciones, e incluso escenografías, de acuerdo con el nuevo sistema de representación renacentista, de carácter ortogonal.

En la documentación escrita del periodo analizado suelen aparecer descritos como "trazas" o "muestras", dos términos distintos, cuyo empleo parece reflejar, al menos en principio, la conciencia —y la voluntad— de establecer una cierta diferenciación entre instrumentos, atendiendo al objetivo con el que se realizaran, o a la función que pudiesen terminar desempeñando. Así, por ejemplo, el vocablo "traza", además de asignarse a los gráficos de carácter estereotómico a los que se acaba de hacer referencia —sobre todo, a las monteas—, parece emplearse para designar aquellos instrumentos realizados por y para profesionales, que, dotados de un carácter eminentemente técnico, y un sentido marcadamente operativo, solían utilizarse en el ámbito de la ejecución de las obras. Por su parte, el segundo tiende a utilizarse en referencia a los realizados para personas, más o menos instruidas, pero, en todo caso, ajenas al ejercicio práctico de cualquier disciplina artística, con la intención de "mostrarles" o "demostrarles" —es decir, de trasladarles visualmente—, el aspecto que habría de alcanzar una obra una vez ultimada, o aquel que podía ofrecer cualquier tipo de fábrica en un momento dado, que podían utilizarse en el ámbito de la contratación, o en aquellos contextos en los que se requiriese la documentación o registro de una obra determinada.[16]

Sin embargo, todos ellos pudieron terminar resolviéndose conforme a unas estrategias de diseño muy similares, y acabar desempeñando funciones diferentes a las que pudieron habérseles reservado en un primer momento. No en vano, el catálogo viene a evidenciar que muchas "trazas" se emplearon como "muestras", y además, debe tenerse en cuenta que toda "muestra" realizada con un sentido proyectual habría de terminar condicionando, necesariamente, la ejecución de la empresa para la que se presentó. La dificultad de establecer la verdadera naturaleza de muchos instrumentos podría

---

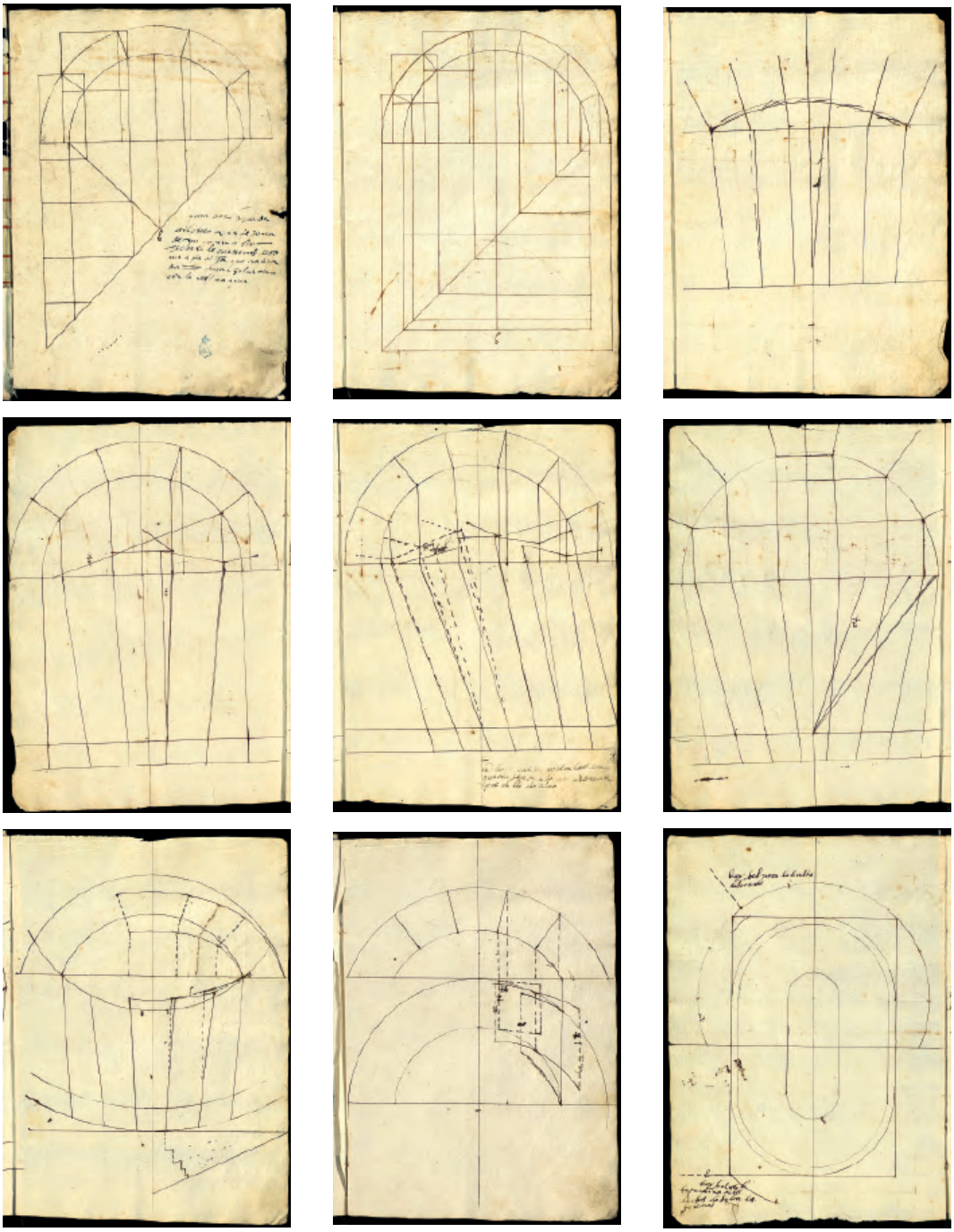
Gómez Martínez, J., 1998, pp. 32-33, y ahora también, en Calvo López, J., 2015, pp. 454-457. Sobre el diseño en cuestión, véase lo señalado en Rabasa Díaz, E., 1996, pp. 429-431.

[13] Se trata de un cuadernillo, encuadernado con un pergamino reutilizado, proveniente de un cantoral, en el que figura la siguiente inscripción a lápiz: *S^n^ Benito (Vall^d^)*. Tiene unas dimensiones de 29,5 x 20,5 cm, y está compuesto por un total de 40 folios, algunos de ellos parcialmente arrancados [Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), MPD 109].

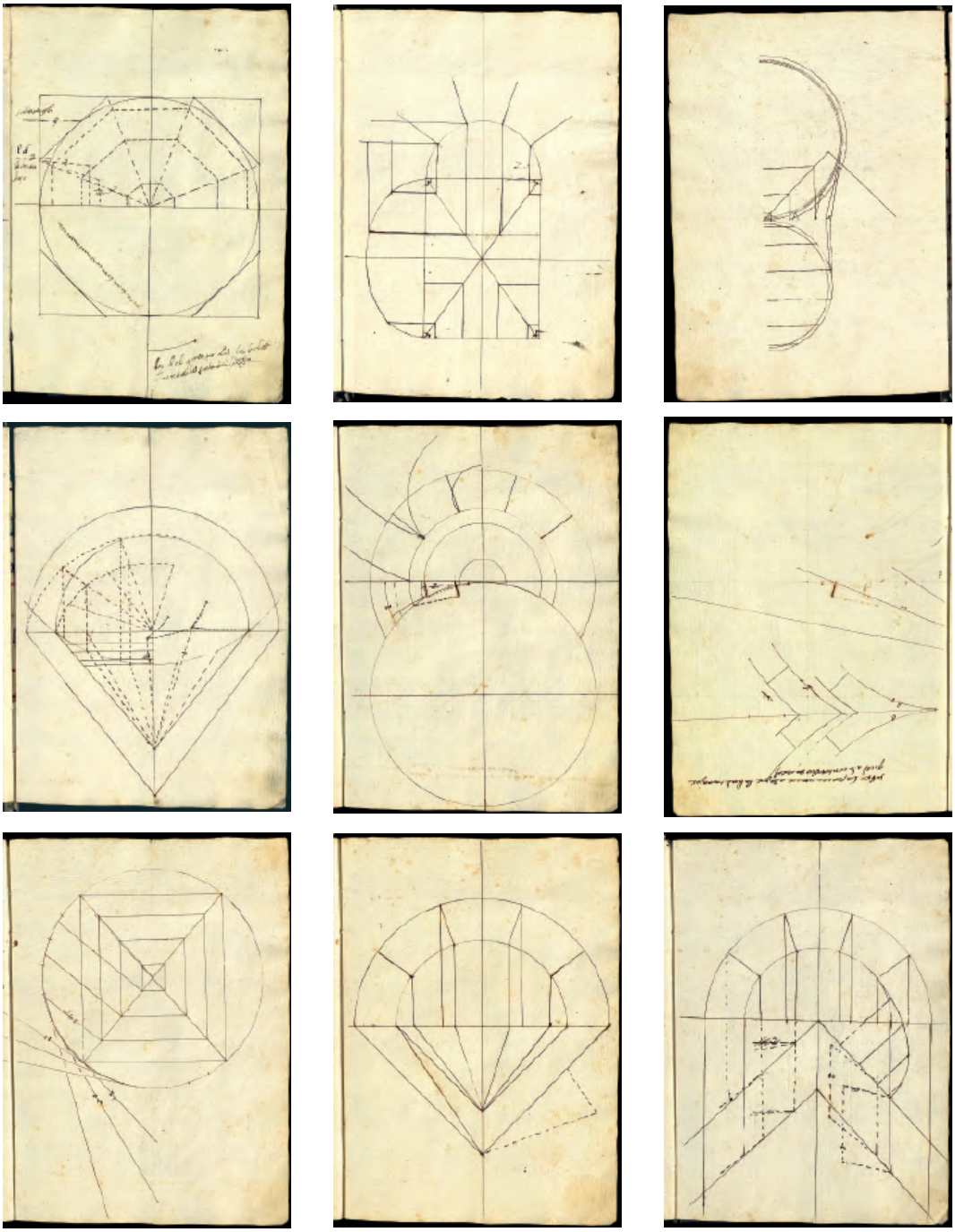
[14] Javier Rivera fecha su realización entre 1577 y 1582 (Rivera, J., 1990, p. 126), mientras que Agustín Bustamante, lo hace entre 1582 y 1586 (Bustamante García, A., 1990, p. 140).

[15] Martínez de Aranda, G., 1986; Calvo López, J., 1999; Calvo López, J., 2009a, pp. 127-132; Calvo López, J., 2009b.

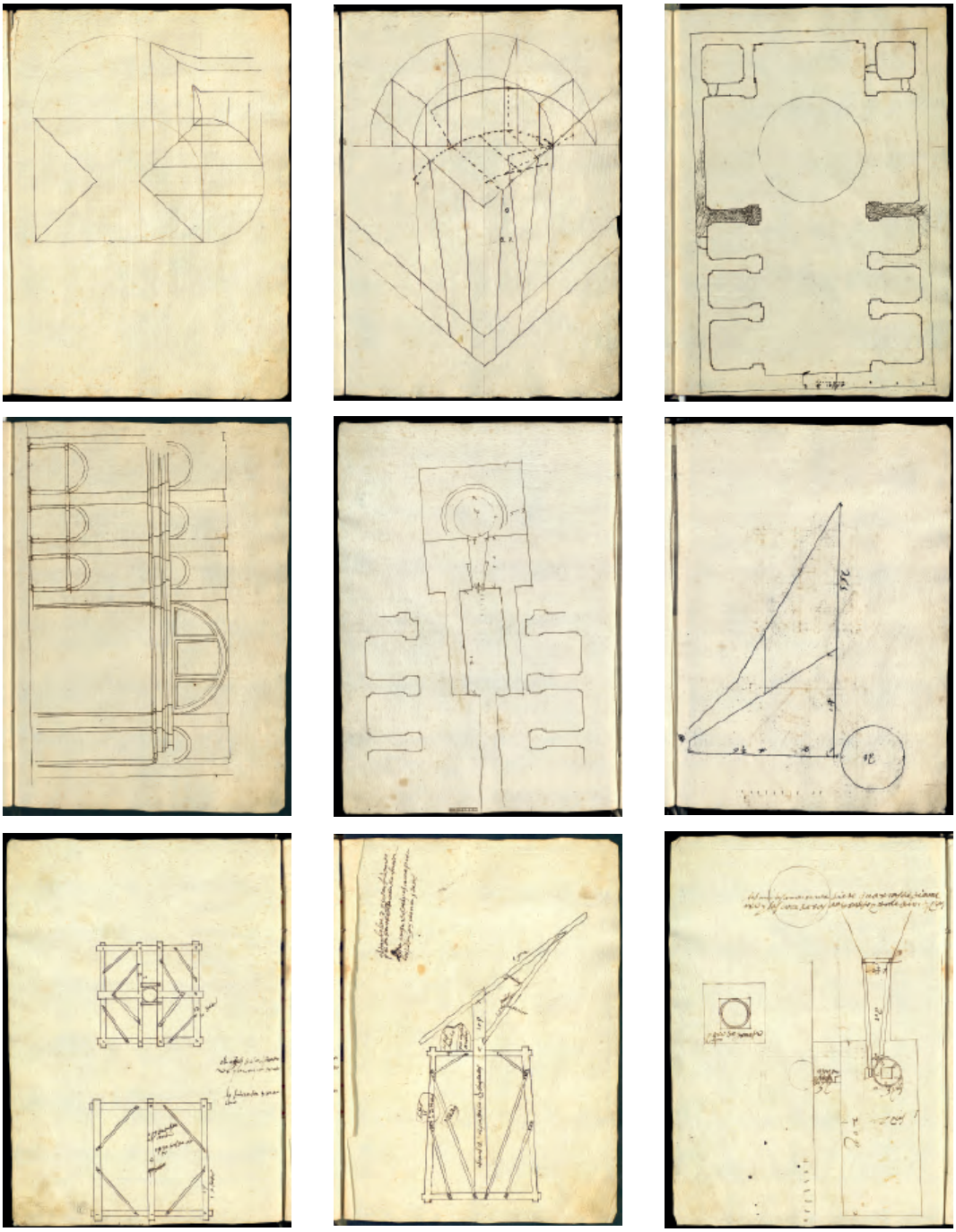
[16] Ibáñez Fernández, J., 2014a, pp. 305-316.



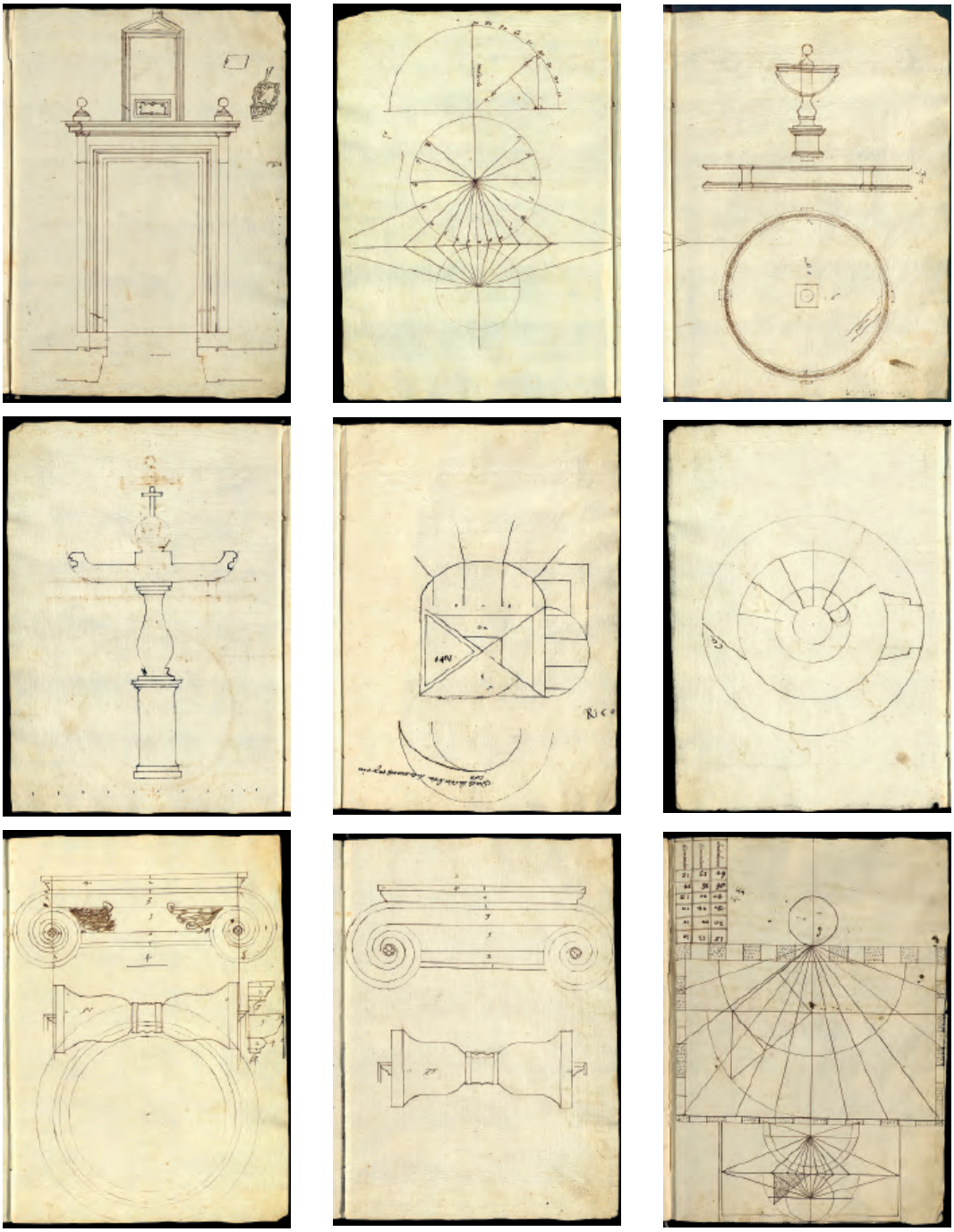
Figs. 2.1-2.9. Diseños de estereotomía recogidos en el cuaderno procedente de la fábrica del monasterio de San Benito el Real de Valladolid [Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), MPD 109].



Figs. 2.10-2.18. Diseños de estereotomía recogidos en el cuaderno procedente de la fábrica del monasterio de San Benito el Real de Valladolid [Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), MPD 109].



Figs. 2.19-2.27. Diseños de estereotomía recogidos en el cuaderno procedente de la fábrica del monasterio de San Benito el Real de Valladolid [Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), MPD 109].



Figs. 2.28-2.36. Diseños de estereotomía recogidos en el cuaderno procedente de la fábrica del monasterio de San Benito el Real de Valladolid [Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), MPD 109].

explicar el hecho de que los dos términos se empleen indistintamente desde fechas muy tempranas, pero es que, además, debe tenerse en cuenta la progresiva imposición del uso del primero para designar a casi cualquier tipo de instrumento de representación gráfica; un proceso que se producirá a lo largo del Quinientos, y que parece venir a coincidir, en la práctica, con la paulatina aplicación del nuevo sistema de representación renacentista para la resolución de todos ellos.

Esta nueva situación vendrá a situar el foco de atención sobre el perfil profesional de los autores de los instrumentos, lo que permitirá distinguir entre los realizados desde el ámbito de la "traza" por quienes podían materializar por sí mismos sus propios proyectos, y los ejecutados desde el ámbito del *disegno* o del dibujo por artistas de formación fundamentalmente pictórica, sin conocimientos técnicos o prácticos aplicables al ejercicio de otras disciplinas como la arquitectura, que se veían obligados a delegar la materialización última de sus propuestas en quienes pudieran convertirlas en realidades tangibles. De esta diferenciación ha quedado su correspondiente reflejo tanto en la tratadística de arquitectura publicada en castellano a lo largo del siglo XVI,[17] como en la lexicografía,[18] y todavía subyace tras los agrios enfrentamientos mantenidos entre arquitectos "técnicos" o "prácticos" y arquitectos "inventivos" o "especulativos" —firmes defensores de la preeminencia de la fábrica y del proyecto respectivamente—, que habrán de prolongarse en el tiempo, alcanzando una virulencia inusitada avanzada la segunda mitad del Seiscientos.[19]

En la actualidad, arrastrados por la inercia, tendemos a utilizar el término "traza" para referirnos a casi cualquier instrumento de representación gráfica de carácter histórico, lo que, a tenor de todo lo expuesto, puede terminar resultando confuso, por no decir equívoco. Por ello, en el catálogo se ha privilegiado el empleo de otros vocablos menos problemáticos, como "proyecto", que ha podido aplicarse a muchas propuestas de actuación artística al margen del perfil profesional de su autor, de quien fuese su destinatario, del objetivo con el que se realizara, la función que pudiera acabar desempeñando, o de su carácter más o menos técnico y operativo; "levantamiento", que se ha empleado para aquellos instrumentos de representación gráfica realizados con la finalidad de registrar el estado de una fábrica en un momento determinado, o "diseño" y "dibujo", dos términos de amplio espectro que se han utilizado, por ejemplo, para aquellos cuya verdadera naturaleza —proyectual, o simplemente documental— se nos continúa escapando, casi siempre, por la falta de referencias de archivo que puedan arrojar algo de luz sobre el particular. En otros casos, su descripción se ha sustentado en otros aspectos, como su factura, lo que ha llevado a particularizar los "rasguños" o "croquis", es decir, los diseños esbozados de manera esquemática, generalmente a mano alzada, tanto sobre soportes fijos —lienzos murales, fundamentalmente—, como móviles —pergamino y papel—, o los gráficos empleados en su ejecución, lo que explica que algunos dibujos se hayan descrito, simple y llanamente, como "vistas",[20] "plantas", "alzados", "secciones", o incluso "dobles proyecciones ortogonales".

Centrando nuestra atención en los instrumentos realizados sobre soporte móvil, debe señalarse que muchos de ellos han llegado hasta nosotros aislados, o formando parte de fondos compuestos por

[17] En este sentido, resulta sumamente significativo que Diego de Sagredo, en sus *Medidas del romano*, publicadas en Toledo en 1526, distinguiese con absoluta precisión entre *diseñar/dibujar* y *trazar*, y que en la primera traducción al castellano de Vitruvio, publicada en una fecha tan tardía como 1582, el término *graphidos* del original latino, trasladado al italiano como *disegno*, terminara resolviéndose en castellano mediante el empleo de dos vocablos distintos: *dibujo* y *traza* (Cabezas Gelabert, L., 1992, pp. 225-226; Ibáñez Fernández, J., 2014a, p. 317).

[18] La diferenciación también resulta perceptible en el *Tesoro de la lengua castellana, o española*, publicado por Sebastián de Covarrubias y Orozco en 1611, en el que no aparece el término *diseño*, aunque sí el verbo *dibujar*, que se explica como un neologismo de raíz italiana; el vocablo *dibujo*, que se define como la *delineacion de pintura escura sin colores*; la palabra *muestra*, que se describe como *el diseño que haze el bordador, u otro oficial, para dar a entender lo que ha de ser la obra*, y el verbo *trazar*, que se explica como la delineación de una obra, *la qual se demuestra por planta y montea* (Cobarrubias Orozco, S., 1611, ff. 317 r-v, 558 r, y 50 v; Ibáñez Fernández, J., 2014a, pp. 317-318).

[19] Blasco Esquivias, B., 1991, y ahora también, Blasco Esquivias, B., 2013.

[20] En realidad, el catálogo tan solo recoge una "vista", la de la localidad navarra de Monteagudo, realizada en estrecha relación con el proyecto para la construcción de la torre de su iglesia parroquial (fichas núms. 153, y 154).

materiales de este tipo, en los archivos de las instituciones —civiles y eclesiásticas— y de las grandes familias nobiliarias para las que se realizaron, o en aquellos que han ido absorbiendo su documentación con el paso del tiempo. En este sentido, cabría destacar las importantes colecciones de diseños del periodo conformadas —y felizmente conservadas— en los archivos catedralicios de Coria (Cáceres),[21] Segovia,[22] o Jaca (Huesca);[23] la serie procedente del monasterio de Guadalupe (Cáceres), repartida entre el antiguo cenobio jerónimo y el Archivo Histórico Nacional;[24] los diseños relacionados con las empresas artísticas de los Medinaceli,[25] que se han recogido en un exhaustivo catálogo en fechas recientes;[26] el conjunto de diseños reunido por los Idiáquez en relación con sus fundaciones en San Sebastián (Guipúzcoa), que, por sucesivos enlaces matrimoniales, pasaron a formar parte del Archivo de la Casa Ducal de Híjar, en Épila (Zaragoza), y se custodian en el Archivo Histórico Provincial de la capital aragonesa desde 1987;[27] o los relacionados con las empresas impulsadas por los Mendoza del Infantado, que pasaron a formar parte de los fondos de los Osuna, coincidiendo, casi con toda seguridad, con la unión temporal de ambas casas nobiliarias en las personas de Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort Spontin y su hermano Mariano, entre 1841 y 1882, y se conservan en el Archivo Histórico de la Nobleza de Toledo.[28]

Otros muchos instrumentos han llegado hasta nosotros gracias a que se incluyeron —pasando a formar con ellos una unidad indisociable— en documentos de muy distinto signo, con frecuencia, relacionados con la contratación de las obras, o con los pleitos o procesos —tanto civiles, como eclesiásticos— que pudieron derivarse del incumplimiento de los acuerdos alcanzados, o de las diferencias que pudieron plantearse entre las partes implicadas en una empresa, antes, durante, o después de terminados los trabajos.

En efecto, los diseños, o los duplicados que pudieran hacerse de los mismos, a veces, de manera muy sumaria, tal y como puede comprobarse de analizar el croquis del proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Fago (Huesca) (ficha nº 163), fechado en 1582 [fig. 3], podían incluirse en las capitulaciones o contratos que se firmaban para la ejecución de las obras, condicionando, por lo general, la redacción de los textos dispositivos, que solían recoger referencias a los mismos, casi siempre, para evitar tener que descender a describir por escrito detalles perfectamente reflejados en ellos. Fuera como fuese, ambos elementos se complementaban, y una vez testificados, pasaban a entenderse —y a valorarse— como una unidad indisociable, adquiriendo cada uno de ellos el mismo valor y trascendencia legales. Es más, los agentes implicados en la ejecución de una empresa solían requerir la verificación tanto de los diseños como de los condicionados antes de expresar su conformidad con lo realizado, dando por cumplido o concluido el contrato.[29] Por ello, tal y como ya se ha avanzado, se ha prestado una atención especial a referenciar —y a transcribir, cuando así ha sido necesario— los documentos de este tipo relacionados con los instrumentos recogidos en el catálogo.

Algunos de estos dibujos, copias muy sumarias, como las del proyecto para la iglesia de San Vicente de San Sebastián, fechadas en 1548 (ficha nº 93) [figs. 4 y 5], o mucho más cuidadas, como la de la propuesta para la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga (Guipúzcoa) presentada por Santuru de Arizti y San Juan de Altuna —Juan de Villarreal—, realizada por el segundo de los maestros en 1578 (ficha nº 157) [fig. 6], e incluso otros nuevos, realizados ex profeso, también pudieron emplearse como pruebas periciales y testificales en pleitos o procesos, pasando a utilizarse para trasladar a las autoridades correspondientes, tanto civiles como eclesiásticas, la verdadera naturaleza de un proyecto, el estado de una obra en un momento dado, o incluso los usos que albergaba, con fines estrictamente informativos, o para reflejar —o incluso, para preservar la memoria— de unas costumbres determinadas.

Finalmente, conviene advertir que algunos de ellos han logrado conservarse de manera totalmente casual, gracias a la reutilización de los soportes sobre los que

[21] Fichas núms. 37, 99, 107, 113, 118, 119, 139, 140, 141, 142, y 143.

[22] Fichas núms. 56, 57, 58, 59, 114, 117, 133, 150, 151, y 164.

[23] Fichas núms. 193, 194, 195, y 200.

[24] Fichas núms. 24, 48, 50, 51, 60, 61, 62, 66, 70, y 71.

[25] Fichas núms. 44, y 73.

[26] Sánchez González, A. (ed.), 2017.

[27] Fichas núms. 80, 86, y 90.

[28] Fichas núms. 35, 95, 96, y 158.

[29] Ibáñez Fernández, J., 2014a, p. 307.

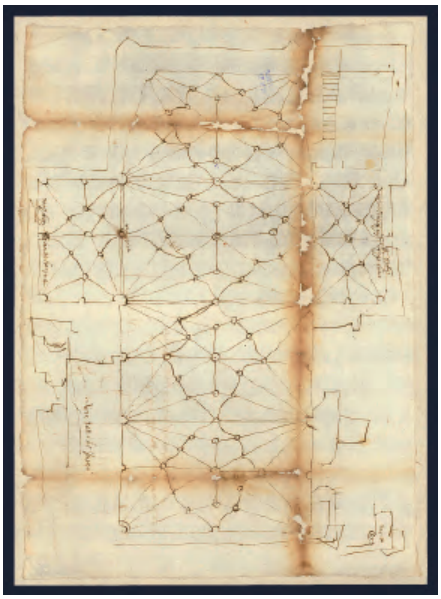


Fig. 3. Croquis del proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Fago, realizado por Juan de Urruelo en 1582 (ficha nº 163).

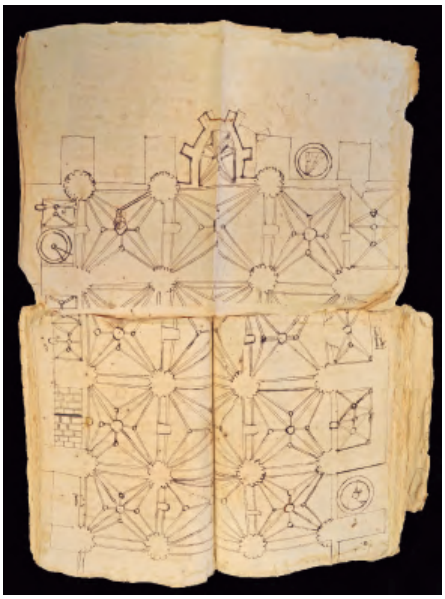


Fig. 4. Duplicado del proyecto para la iglesia de San Vicente de San Sebastián, fechado en 1548 (ficha nº 93).

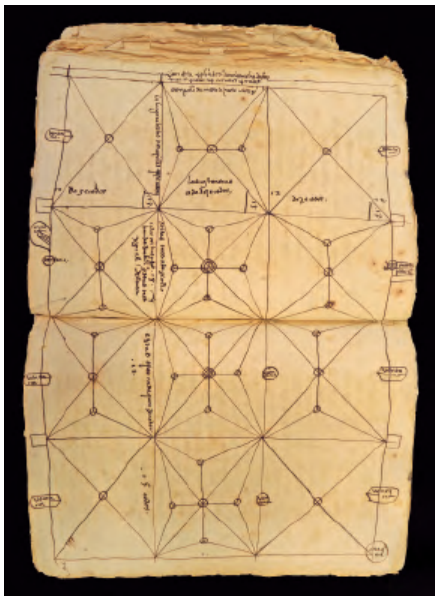


Fig. 5. Duplicado del proyecto para la iglesia de San Vicente de San Sebastián, fechado en 1548 (ficha nº 93).

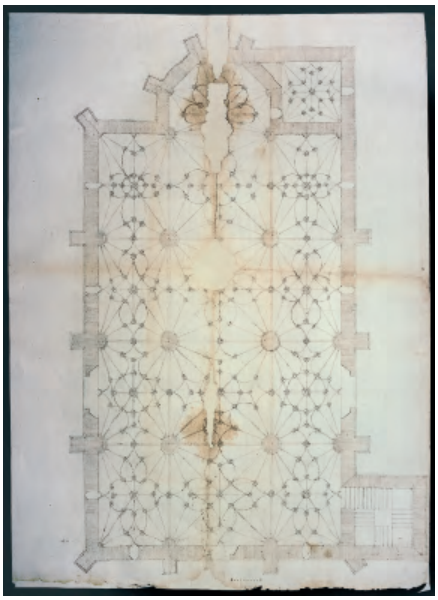
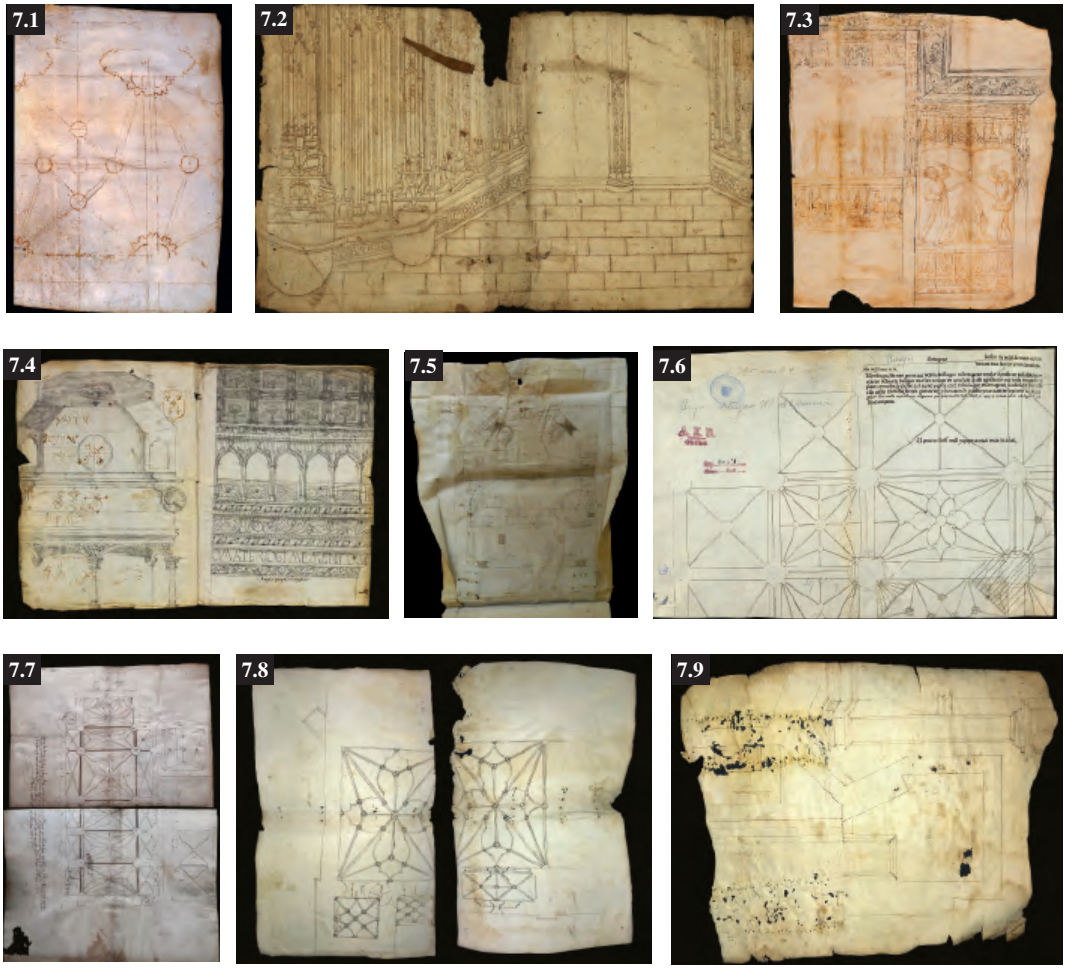


Fig. 6. Copia del proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga presentado por Santuru de Arizti y Juan de Villarreal, realizada por este último en 1578 (ficha nº 157).



Figs. 7.1-7.9. Instrumentos de representación gráfica realizados sobre pergaminos reutilizados para la encuadernación: 7.1.- Estudio de soluciones formales para el claristorio y el plan de bóvedas de la iglesia de la cartuja de Miraflores (ficha nº 31); 7.2.- Diseño de portada de edificio religioso sin identificar (ficha nº 33); 7.3.- Diseño de retablo sin identificar (ficha nº 34); 7.4.- Diseños de techumbres (ficha nº 47); 7.5.- Diseño de capilla (ficha nº 79); 7.6.- Proyecto para la reconstrucción del cimborrio de Burgos (ficha nº 81); 7.7.- Proyecto para la iglesia de San Telmo de San Sebastián (ficha nº 90); 7.8.- Proyecto para la iglesia de Biel (ficha nº 92); 7.9.- Proyecto para templo y portada (ficha nº 94).

se realizaron. Es el caso, sobre todo, de diferentes diseños realizados sobre pergamino, como el estudio de soluciones formales para el claristorio y el plan de bóvedas de la iglesia de la cartuja de Miraflores (Burgos), atribuido a Simón de Colonia, y fechado en torno a 1483 (ficha nº 31); los diseños de una portada (ficha nº 33) y de un retablo (ficha nº 34) sin identificar conservados en los Archivos Históricos Provinciales de Guipúzcoa y Huesca, respectivamente; los dibujos de techumbres —una de ellas, la de la "Sala nueva" o del Trono de la Aljafería de Zaragoza— que debieron de realizarse para Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Burgos (ficha nº 47); la propuesta planteada para la construcción de una capilla centralizada que se custodia en el Archivo Histórico Municipal de Haro (La Rioja) (ficha nº 79), o diferentes proyectos, como el

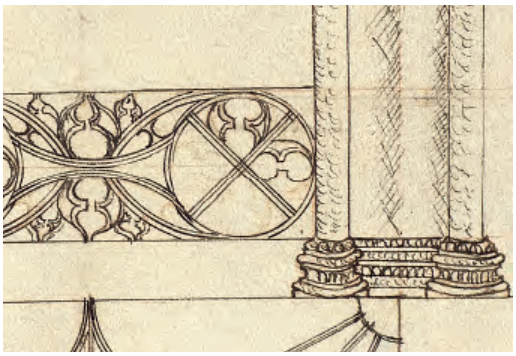


Fig. 8. Detalle del primer proyecto para el claustro de la enfermería de Guadalupe (ficha nº 48), en el que parece reconocerse el rastro de la sanguina.

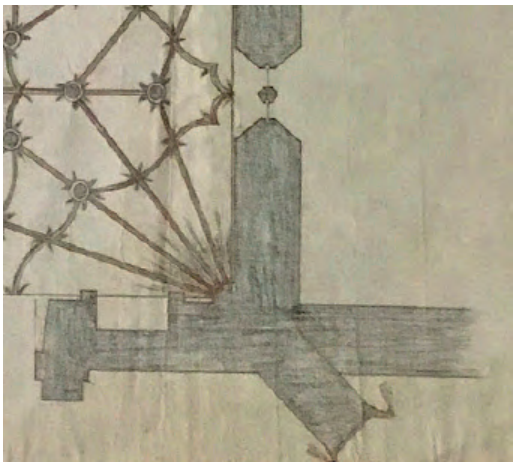


Fig. 9. Detalle del relleno aplicado al grosor de los muros del levantamiento parcial de la catedral de Coria firmado por Pedro de Tapia en 1573 (ficha nº 140), que pudo realizarse con punta de plomo o plata, o incluso, con grafito.

presentado para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos y sus bóvedas adyacentes (ficha nº 81), los realizados para la iglesia de San Telmo de San Sebastián (ficha nº 90) y la parroquial de Biel (Zaragoza) (ficha nº 92),[30] o el preparado para un templo y su portada conservado en el Archivo Parroquial de Alcalá de Moncayo (Zaragoza) (ficha nº 94); que, aunque recortados, incluso en varios fragmentos, han logrado conservarse gracias al valor intrínseco de las pieles sobre las que se trazaron, que volvieron a emplearse una vez perdido el interés por los dibujos, casi siempre, habida cuenta la flexibilidad y resistencia del material, en labores de encuadernación [figs. 7.1-7.9].

En todo caso, resulta curioso constatar que algunos instrumentos de representación gráfica realizados sobre un material mucho menos costoso que el pergamino como el papel, también llegaron a reutilizarse en labores similares. Es el caso de los dos diseños de viviendas que acabaron empleándose para confeccionar las guardas interiores de un ejemplar del *Geographicae enarrationis libri octo* de Claudio Ptolomeo conservado en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca (fichas núms. 84 y 85), o el realizado, casi con toda seguridad, para la ampliación de una iglesia o ermita que se utilizó para encuadernar el legajo de las escrituras públicas pasadas ante Juan de Villar de Sarabia, escribano de la Junta de Parayas (Cantabria), en 1601 (ficha nº 97).

Técnica

Los diseños podían realizarse a mano alzada, directamente sobre el soporte, o con un rasguño previo, que después se entintaba. Estos trazados solían ejecutarse con la apoyatura del instrumental necesario —regla y compás, fundamentalmente—, y unos punzones metálicos, que, de contar con punta de plomo o plata, además del surco, podían dejar un trazo muy fino de tonalidad grisácea tanto sobre el pergamino, como sobre el papel. En caso de error, sus hendiduras podían tratar de revertirse con una pieza roma, mientras que el rastro de color podía borrarse, por ejemplo, con miga de pan.

Pero no todos los rasguños tuvieron por qué ejecutarse con instrumentos metálicos. De hecho, del análisis de algunos de los ejemplos reunidos en el catálogo se desprende que también pudieron resolverse con otras técnicas, como la sanguina. Es el caso del que quizás deba interpretarse como el primero de los proyectos presentados para la construcción del claustro de la enfermería del monasterio de Guadalupe, que se ha relacionado con Vasco de la Zarza, y se ha fechado entre 1518 y 1519 (ficha nº 48), en el que pueden descubrirse rastros de tonalidad rojiza tanto en la cuadrícula como en el dibujo subyacente de la labor

[30] En ambos casos, el diseño original fue recortado en al menos dos fragmentos, para servir de encuadernación a dos volúmenes diferentes.

Fig. 10. Proyecto para la portada occidental de la catedral de Barcelona, realizado por el Maestre Carlín en 1408 (ficha nº 13).

de claraboya del pretil ideado para cerrar los intercolumnios del primer piso del patio [fig. 8].

Tampoco puede desestimarse la posibilidad de que algunos rasguños previos llegaran a realizarse con grafito, un mineral que no habría de comenzar a explotarse —en yacimientos del noroeste de Inglaterra— hasta los años centrales del Quinientos, pero que

Fig. 11. Proyecto para la portada de la capilla de los Santos Cosme y Damián de la iglesia parroquial de Santiago de Zaragoza, fechado en 1463 (ficha nº 22).

pudo aplicarse en el campo del diseño prácticamente de inmediato, tal y como parece desprenderse de la que se considera la primera representación de un lápiz, incluida en *De omni rerum fossilium genere*, una obra del naturalista de origen suizo Conrad von Gesner, publicada en Zúrich en 1565.[31] Desde luego, los rellenos utilizados en las propuestas presentadas para la catedral de Coria por Pedro de Tapia en 1573 (fichas núms. 140 y 141) pudieron realizarse con punta de plomo o plata, o incluso, a falta de los correspondientes análisis químicos, con grafito [fig. 9].

Fuera como fuese, una vez terminado el dibujo, se repasaba con tinta de sepia o de agallas de roble, utilizando un amplio repertorio de instrumentos, como la regla, el tiralíneas o el compás, con todos los accesorios necesarios para ello, mientras que los elementos de carácter ornamental, así como los detalles, solían

[31] HAMBLY, M., 1988, p. 65, y fig. nº 46, p. 66.

Fig. 12. Proyecto para el retablo de Nuestra Señora de Pompién, fechado en 1461 (ficha nº 19).

Fig. 13. Proyecto para el retablo de la cofradía de San Ginés de la iglesia de San Nicolás de Zaragoza (ficha nº 23).

Fig. 14. Proyecto para el retablo de San Pedro de la parroquial de El Burgo de Ebro, fechado en 1467 (ficha nº 25).

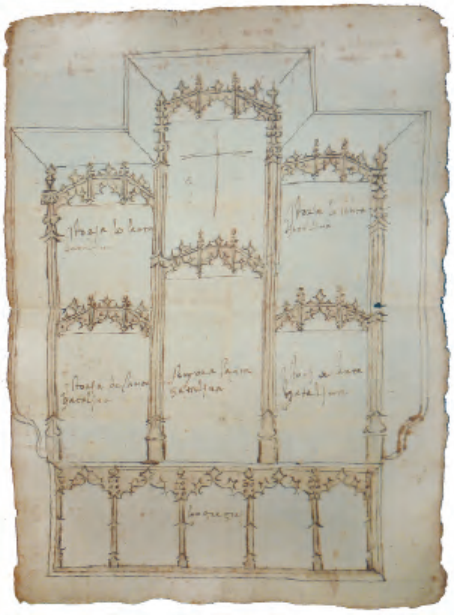
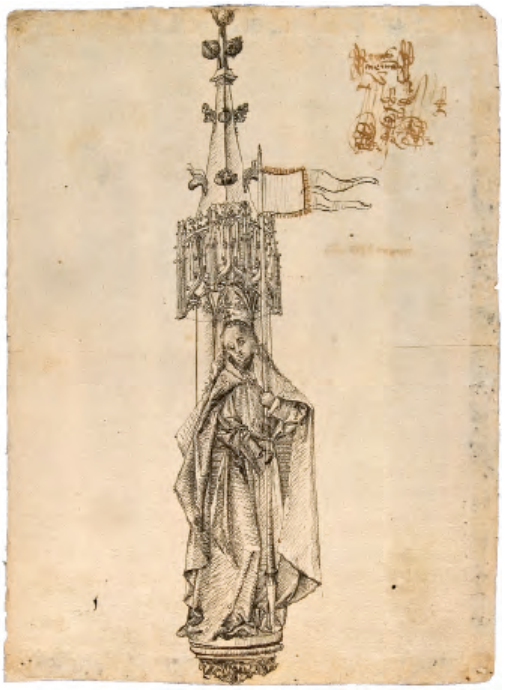


Fig. 15. Proyecto para el retablo de Santa Catalina de Villanueva de Gállego, fechado en 1512 (ficha nº 43).



Figs. 16.1 y 16.2. Diseños del sepulcro de Alonso de Velasco, y de los elementos decorativos de la capilla de Santa Ana del monasterio de Guadalupe, realizados por Egas Cueman hacia 1467 (ficha nº 24).

realizarse a mano alzada. Una vez seca la tinta, y eliminados convenientemente los rastros del rasguño previo, los dibujos podían enriquecerse mediante la inclusión del color, el desarrollo de diferentes tramas, generalmente de rayas, la aplicación de aguadas, o la proyección de sombras.

Las vistas

El catálogo recoge interesantes soluciones de desarrollo vertical, como las perspectivas frontales con las que se resolvieron los proyectos para determinadas empresas de carácter bidimensional. Así vendrían a demostrarlo las propuestas presentadas para diferentes portadas —como la de la catedral de Barcelona (ficha nº 13) [fig. 10], la de la capilla de los Santos Cosme y Damián de la iglesia parroquial de Santiago de Zaragoza (ficha nº 22) [fig. 11], o la de un edificio religioso sin identificar que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Guipúzcoa (ficha nº 33) [fig. 7.2]—; retablos —como el de Nuestra Señora de Pompién (Huesca) (ficha nº 19) [fig. 12], el de la cofradía de San Ginés de San Nicolás de Zaragoza (ficha nº 23) [fig. 13], el de San Pedro de la parroquial de El Burgo de Ebro (Zaragoza) (ficha nº 25) [fig. 14], o el de Santa Catalina de Villanueva de Gállego (Zaragoza) (ficha nº 43) [fig. 15]—, e incluso otras obras de carácter escultórico, como el sepulcro de Alonso de Velasco y los elementos decorativos de la capilla de Santa Ana del monasterio de Guadalupe (ficha nº 24) [figs. 16.1 y 16.2].

Asimismo, el catálogo también incluye alzados más o menos precisos, como el diseño de pináculo conservado en el Archivo Capitular de Lérida, fechado en torno a 1400 (ficha nº 11) [fig. 17], o el proyecto para la realización de una fuente en el azud del Isuela de Huesca, datado en 1529 (ficha nº 67) [fig. 18], e incluso soluciones realmente extraordinarias, como la desarrollada en el dibujo de presentación de la primera propuesta para la cabecera de San Juan de los Reyes de Toledo, una sección en perspectiva en la que se optó por distorsionar los perfiles planimétricos del transepto y la capilla mayor para poder plasmar todos los frentes verticales del interior del testero en

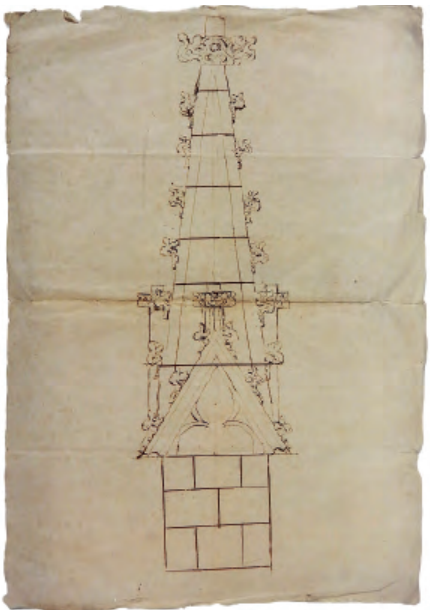


Fig. 17. Diseño de pináculo atribuido a Guillem Solivella y fechado en torno a 1400 (ficha nº 11).

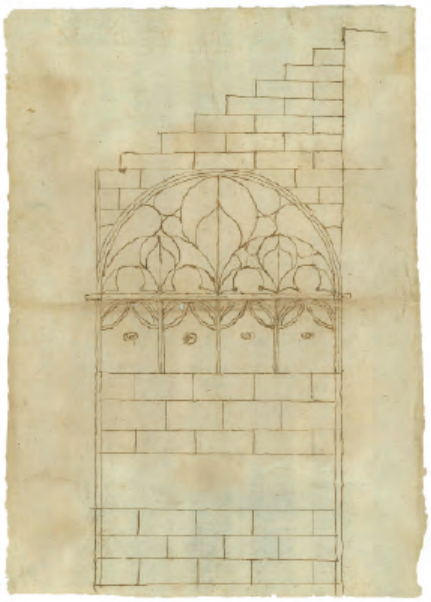


Fig. 18. Proyecto para la realización de una fuente en el azud del Isuela en Huesca, fechado en 1529 (ficha nº 67).

Fig. 19. Dibujo de presentación con una primera propuesta para la cabecera de la iglesia conventual de San Juan de los Reyes de Toledo, atribuido a Juan Guas y fechado entre 1478 y 1490 (ficha nº 28).

planos concatenados, sin solapamientos (ficha nº 28) [fig. 19].

Sin embargo, la presencia, abrumadoramente mayoritaria, de cortes horizontales —paralelos al pavimento y dados cerca del suelo— desde el principio del periodo analizado, tal y como vendrían a demostrar los rasguños de Alcañiz (Teruel) (ficha nº 1) [fig. 20] y de Cuenca (ficha nº 3) [fig. 21], o el proyecto para la catedral de Tortosa (Tarragona), realizado por Antoni Guarch entre 1379 y 1382 (ficha nº 8) [fig. 22], parece apuntar a que tanto la proyección, como la simple documentación o registro, debieron de resolverse, por norma general, única y exclusivamente, mediante plantas, sin necesidad de recurrir a la elaboración de otros gráficos.[32]

Quizás por este motivo, en muchas de estas vistas se percibe la intención de reflejar, de manera simultánea, el desarrollo en alzado de determinados elementos, o del organismo en su conjunto, recurriendo para ello a la representación abatida sobre el plano de puertas, vanos, e incluso otros elementos arquitectónicos todavía más complejos, o a la plasmación, sobre

[32] Jiménez Martín, A., 2011, p. 399.

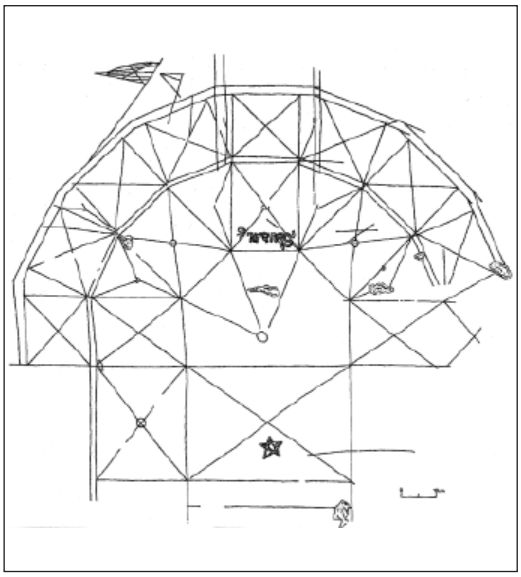


Fig. 20. Rasguño con una solución de cabecera para un templo conservado en la torre de la antigua colegial de Alcañiz (ficha nº 1).

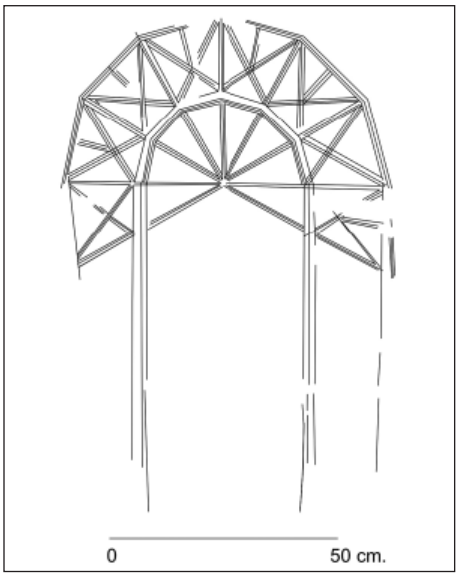


Fig. 21. Rasguño con una solución de cabecera para un templo de tres naves conservado en la "Torre del Ángel" de la catedral de Cuenca (ficha nº 3).

el corte del muro, de otras secciones ubicadas en el mismo plomo, ofreciendo una superposición de proyecciones, o lo que es lo mismo, una suma de vistas por "transparencias".

El recurso a los abatimientos puede descubrirse en los ejemplos reunidos en el *Livro das fortalezas* de Duarte de Armas, realizado entre 1509 y 1510 (ficha nº 41) [fig. 23]; en el proyecto para la planta superior de la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe, atribuido a Juan de Torollo y fechado hacia 1520 (ficha nº 51) [fig. 24], en el que trataron de reflejarse los perfiles de las soluciones abovedadas previstas para las celdas de los frailes, o en el realizado para la reconstrucción de la iglesia parroquial de San Lourenzo de Agrón, en Ames (La Coruña), datado en 1521 (ficha nº 52) [fig. 25]. En todo caso, interesa subrayar que, a tenor de los ejemplos reunidos, habría de alcanzar un especial arraigo, sobreviviendo como una suerte de atavismo representativo, en determinados contextos, como el aragonés, el navarro o el gallego, en los que continuará utilizándose hasta fechas muy avanzadas del Quinientos. Así vendrían a demostrarlo, por ejemplo, el proyecto para la reforma de la iglesia parroquial de San Julián de Banzo (Huesca), fechado en 1581 (ficha nº 160) [fig. 26]; el de la basílica de

Fig. 22. Proyecto para la catedral de Tortosa, realizado por Antoni Guarch entre 1379 y 1382 (ficha nº 8).

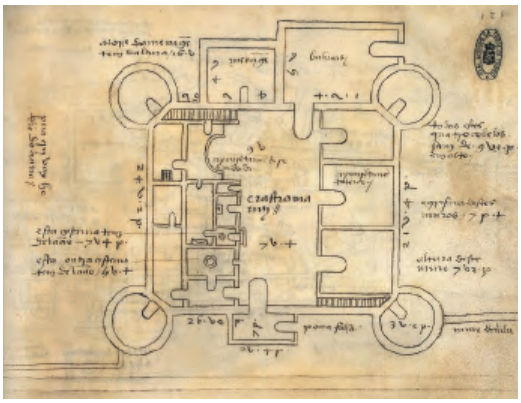


Fig. 23. Detalle de la representación del castillo de Castro Marim, incluida en el *Livro das fortalezas* de Duarte de Armas, realizado entre 1509 y 1510 (ficha nº 41).

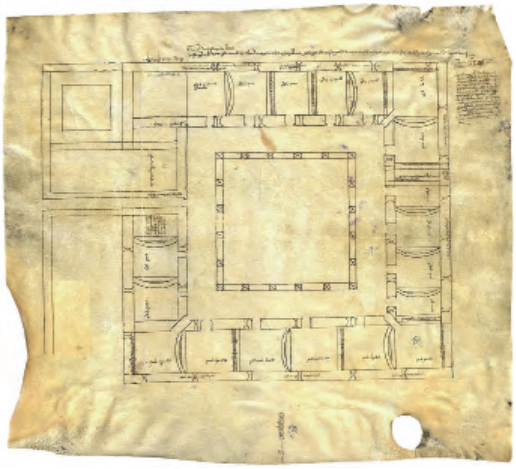


Fig. 24. Proyecto para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe atribuido a Juan de Torollo y fechado hacia 1520 (ficha nº 51).

San Bartolomé de Valtierra (Navarra), realizado por Juan Miguel de Bara en 1589 (ficha nº 172) [fig. 27]; el diseño presentado para la capilla de la Viren de las Nieves de la catedral de Orense por Gonzalo Fatón en 1589 (ficha nº 173) [fig. 28]; el de la iglesia parroquial de Torrecilla de Valmadrid (Zaragoza), dibujado por Andrés de Alcober en 1592 (ficha nº 177); las propuestas planteadas para la cabecera de la iglesia conventual de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante (Navarra) en 1593 (ficha nº 178); el proyecto para la sacristía —y otras dependencias anejas— del Pilar de Zaragoza, realizado, de nuevo, por Andrés de Alcober, y fechado en 1595 (ficha nº 184); los presentados para el abovedamiento de la nave central y la reforma de la encrucijada del transepto de la catedral de Jaca por Martín de Gorriti y Martín de Manaria, Mañaria o Mañaría entre 1597 y 1598 (fichas núms. 193 y 195), o el ejecutado para la edificación de la casa del Cabildo del Pilar en la localidad de Brea de Aragón (Zaragoza), fechado ya en 1600 (ficha nº 198).

Una variante realmente excepcional, por única, sería la representada por el primero de los proyectos presentados para la construcción de la capilla de los duques del Infantado en la iglesia de San Martín de Mendoza (Álava) (ficha nº 95) [fig. 29], que cuenta con dos "pestañas" o "lengüetas" abatibles adheridas al plano sobre las que se desarrollaron, justo allí donde pretendían elevarse, tanto el alzado de la portada exterior de la capilla, definido a partir de modelos de naturaleza anticuaria, pero sin acusar todavía la implantación del sistema de los órdenes clásicos, como el del acceso al oratorio desde el interior del templo, un arco de medio punto moldurado, convenientemente clausurado con su reja.

Por su parte, las "transparencias", que evitaban tener que realizar otras plantas, podían ofrecer una idea bastante precisa de la superposición de huecos y el reparto de cargas, pero podían terminar complicando la comprensión del diseño, sobre todo, en aquellos casos en que venían a coincidir dos huecos en el mismo plomo, o cuando debía representarse un vano en la vertical del encuentro de dos lienzos murales.[33] Además, la tendencia a rellenar el grosor de los muros con tramas de rayas o aguadas, iniciada, a partir de los ejemplos reunidos en el catálogo, con los dos diseños de la Capilla Real de la catedral de Sevilla fechados en 1537 (ficha nº 73), terminará dificultando la aplicación de esta convención, que, en todo caso, todavía puede reconocerse en el proyecto para el convento de San Telmo de San Sebastián, elaborado por fray Martín de Santiago en 1542 (ficha nº 86) [fig. 30], así como en otros instrumentos de representación gráfica todavía posteriores, como la propuesta, mucho menos ambiciosa, planteada para la construcción de la iglesia de esta misma fundación dominicana algunos años más tarde, en 1546 (ficha nº 90) [fig. 7.7], o en

[33] Jiménez Martín, A., 2011, p. 399.

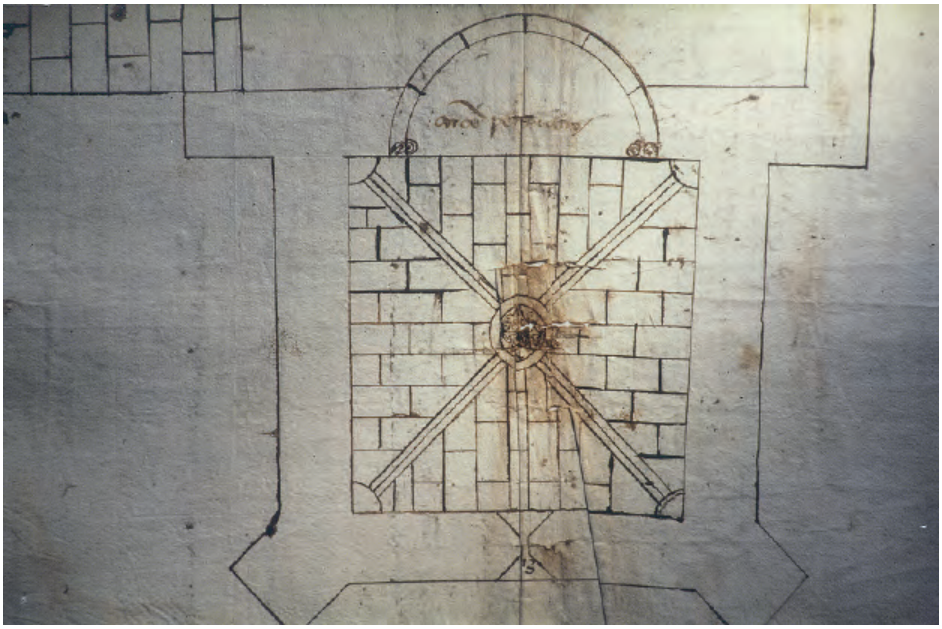


Fig. 25. Proyecto para la reconstrucción de la iglesia parroquial de San Lourenzo de Agrón, en Ames, fechado en 1521 (ficha nº 52).

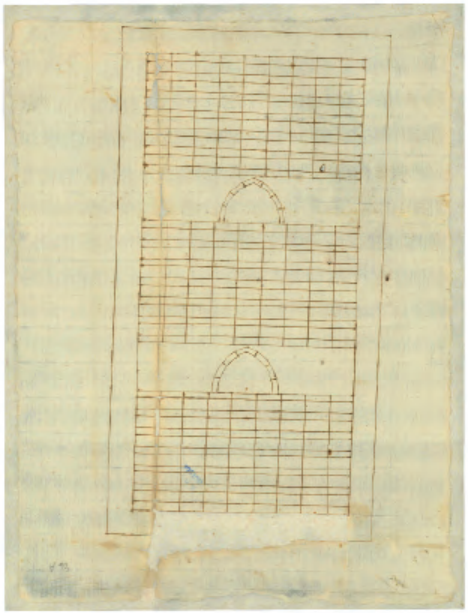


Fig. 26. Proyecto para el tejado de la iglesia parroquial de San Julián de Banzo, realizado en 1581 (ficha nº 160).

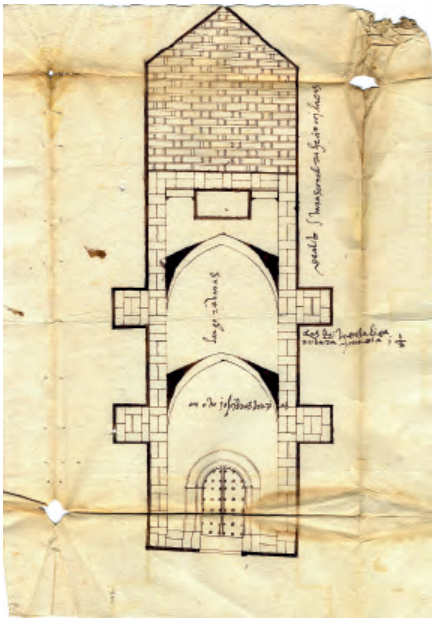


Fig. 27. Proyecto para la basílica de San Bartolomé de Valtierra, realizado por Juan Miguel de Bara en 1589 (ficha nº 172).

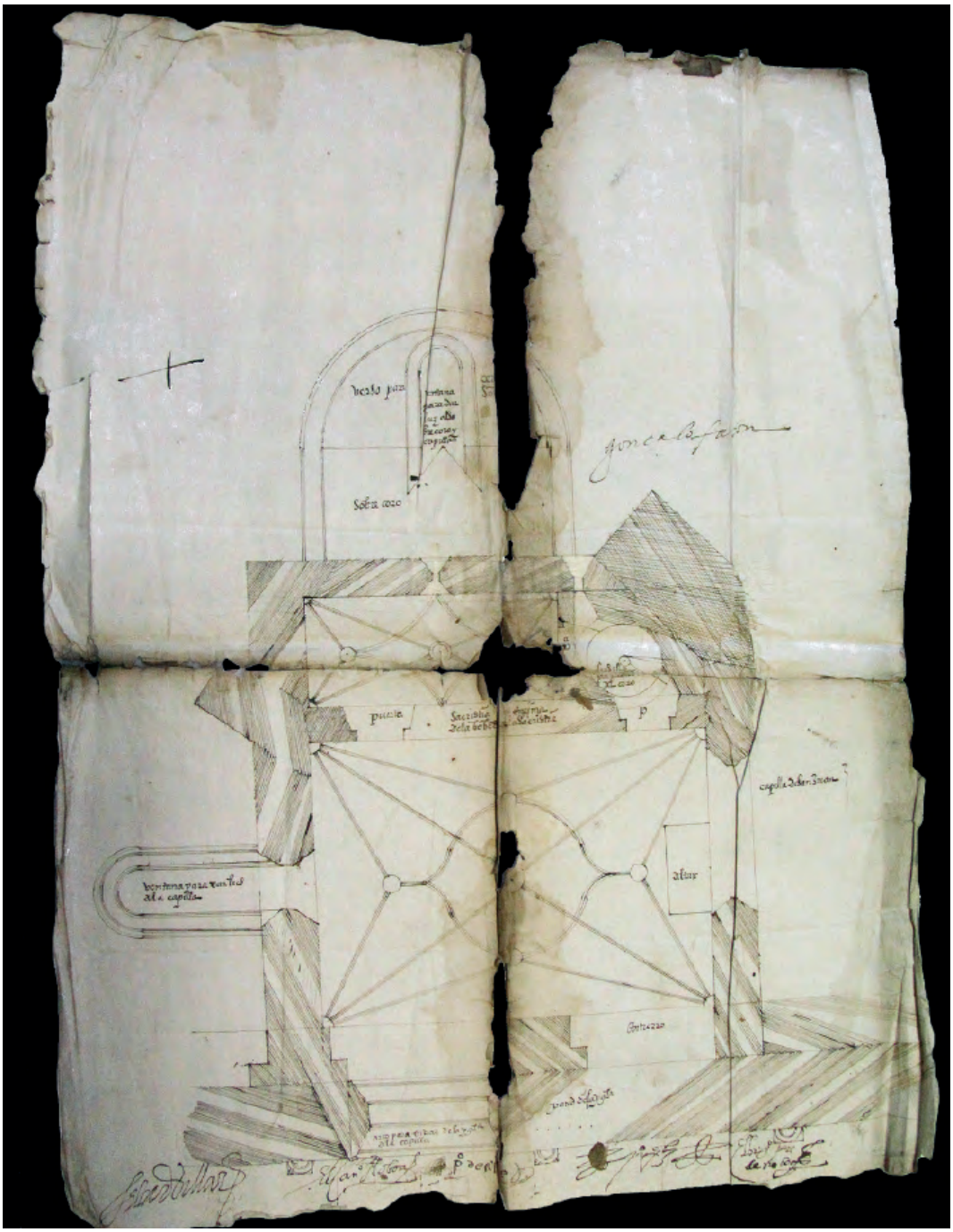


Fig. 28. Proyecto para la capilla de la Virgen de las Nieves de la catedral de Orense, presentado por Gonzalo Fatón en 1589 (ficha nº 173).

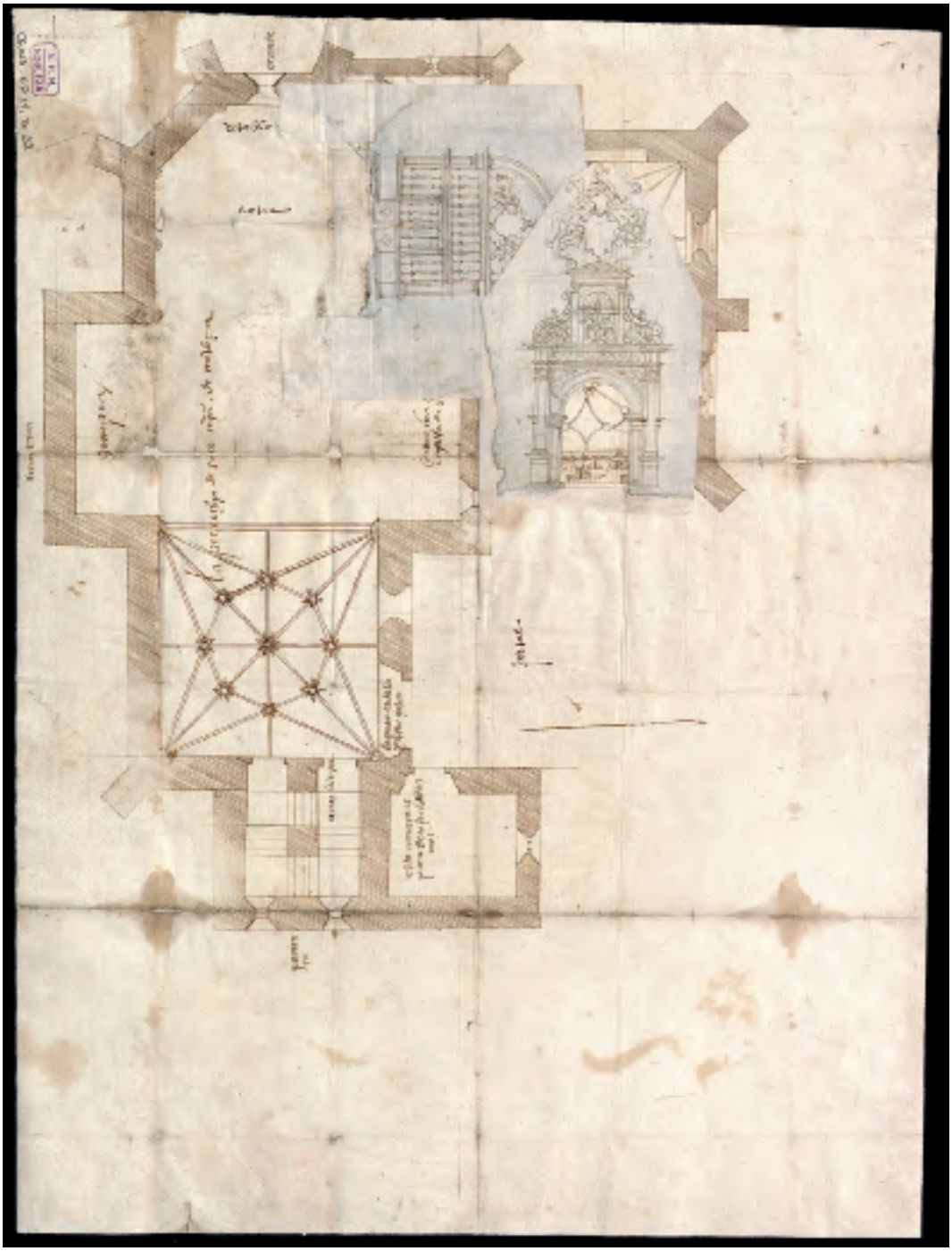


Fig. 29. Primer proyecto para la capilla de los duques del Infantado en la iglesia de San Martín de Mendoza (ficha nº 95).

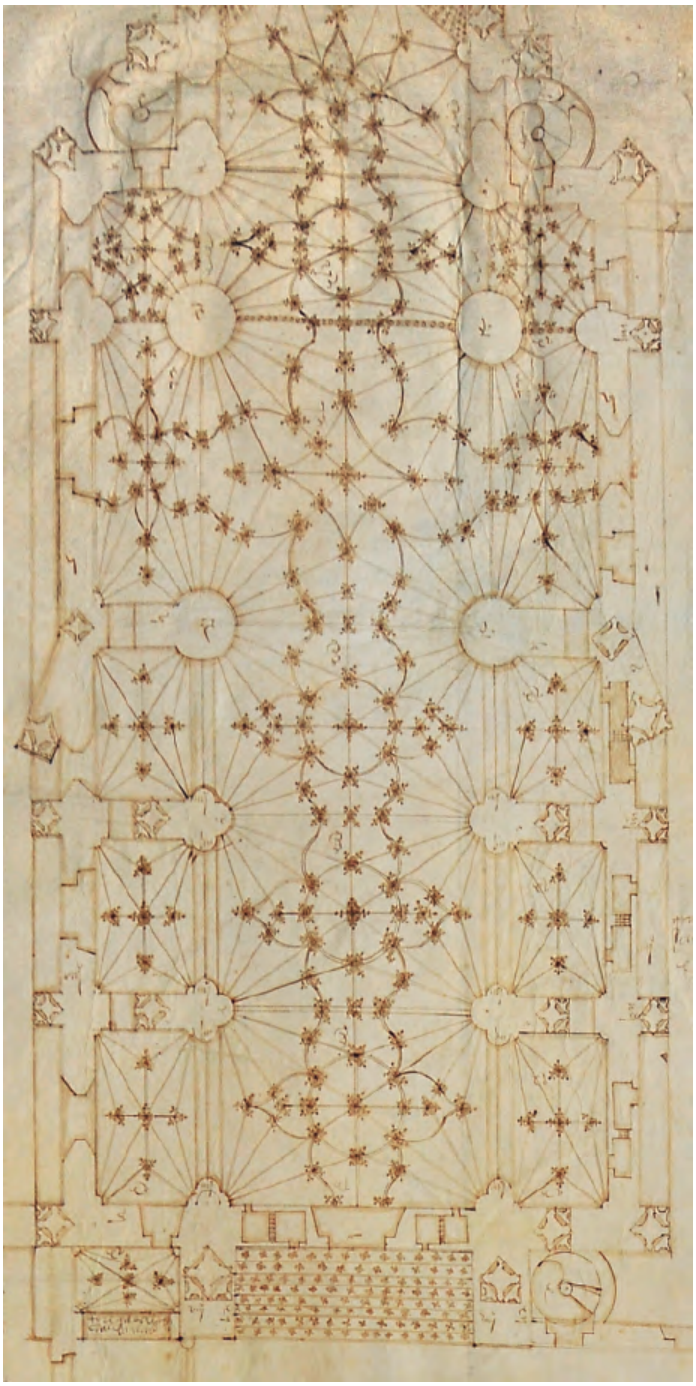
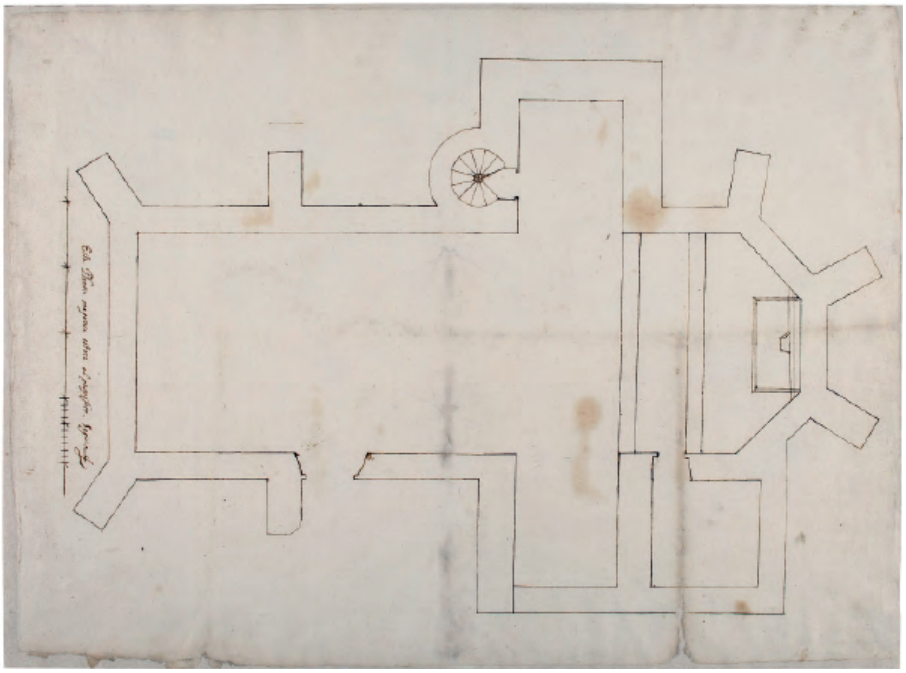
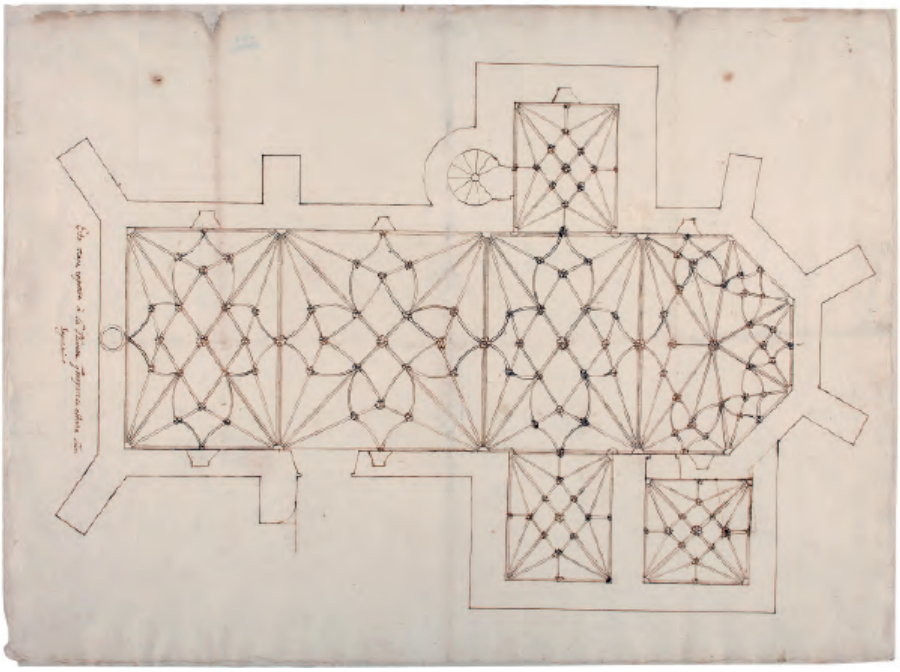


Fig. 30. Detalle del primer proyecto para el convento de San Telmo de San Sebastián, realizado por fray Martín de Santiago en 1542 (ficha nº 86).





Figs. 31.1 y 31.2. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Ibieca, presentado por Jerónimo Segura Bocanegra hacia 1593 (ficha nº 181).

el proyecto para la segunda fase constructiva de la iglesia parroquial de la localidad zaragozana de Biel, presentado por Francisco de Marrubiza en 1547 (ficha nº 92) [fig. 7.8].

Con el tiempo vendrá a evidenciarse la conveniencia de realizar varios cortes o secciones horizontales para definir un mismo proyecto a cotas diferentes. Así puede descubrirse en la propuesta para la construcción de la iglesia parroquial de Ibieca (Huesca), presentada por Jerónimo Segura Bocanegra —o Bocanegra y de Segura— en torno a 1593 (ficha nº 181) [figs. 31.1 y 31.2], que consta de dos diseños diferentes, uno, con la planta propuesta para el templo, en la que se señalan los perfiles de sus puertas —tanto la del acceso al templo, como la de la sacristía—, y un segundo corte horizontal, a más altura, que, además de reflejar, mediante abatimientos y "transparencias", los vanos que pretendían abrirse en el grosor de sus muros, recoge las proyecciones de las bóvedas de crucería que tenían que voltearse tanto sobre el templo como sobre su sacristía.

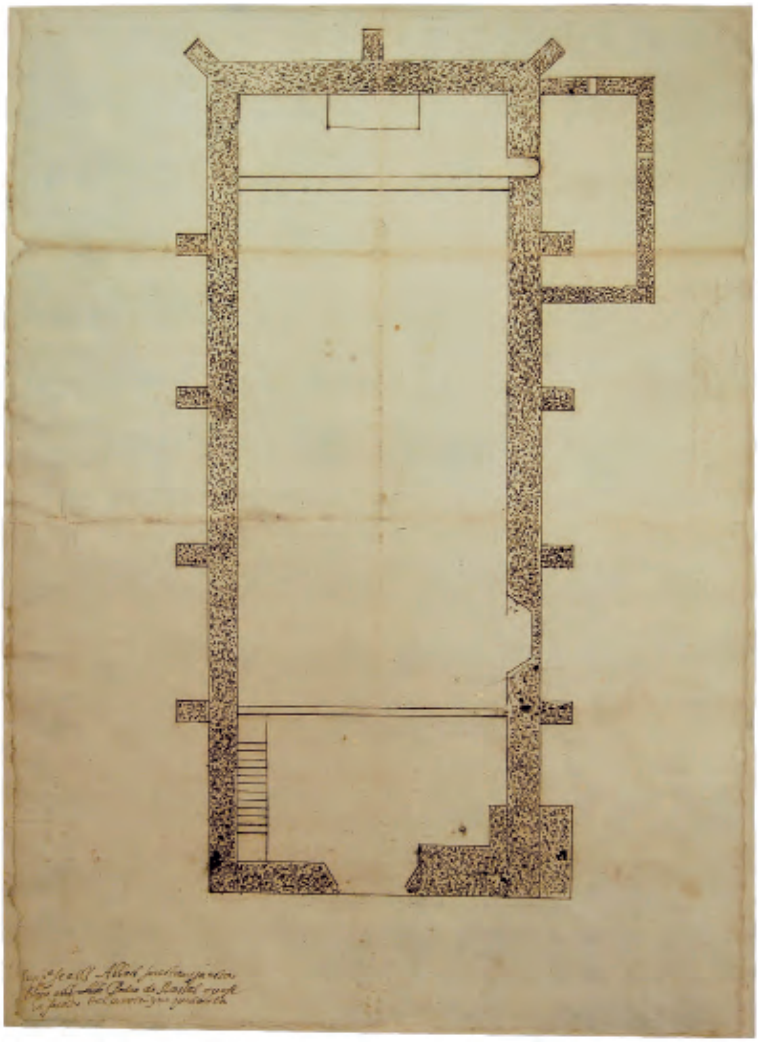
Dentro de esta misma casuística cabría situar el proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Loporzano (Huesca), fechado en 1597 (ficha nº 190); la propuesta presentada por Marco de Manaria, Mañaria o Mañaría para el abovedamiento de la nave central y la reforma de la encrucijada del transepto de la catedral de Jaca, fechada entre 1597 y 1598 (ficha nº 195); la planteada para el hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca (Burgos), atribuida a Pedro de Rasines y fechada entre 1560 y 1561 (ficha nº 111), o la realizada para la casa del Cabildo del Pilar en la localidad zaragozana de Brea de Aragón por Juan de Mendizábal en 1600 (ficha nº 198).

Así, el primero está conformado por una planta y una suerte de "pestaña" o "lengüeta", totalmente independiente —por lo menos, en la actualidad—, pero pensada para superponerse al primero de los gráficos para mostrar el diseño de crucería —de terceletes de cinco claves— de la bóveda que tenía que voltearse —y que terminará tendiéndose— sobre el presbiterio [figs. 32.1 y 32.2]. Por su parte, la propuesta de Manaria para la nave central y el tramo central del crucero de la seo jacetana incluye, en primer lugar, un interesantísimo levantamiento del templo románico tal y como se conservaba a finales del Quinientos, que, como el recogido en el cuaderno de los Tornés, no acusa todavía las modificaciones que habrán de transformar su testero para siempre,[34] y un segundo diseño, pensado para poderse superponer al primero, con la representación abatida de los vanos de los muros faldones —que pretendían transformarse en bíforas—, y las proyecciones tanto de las bóvedas de crucería previstas para la nave central, como de la solución cupulada ideada para sustituir —o simplemente enmascarar— el viejo cimborrio medieval [figs. 33.1 y 33.2]. Finalmente, dentro de una lógica y una modernidad sumamente llamativas, tanto el proyecto para el hospital de Briviesca [figs. 34.1 y 34.2], como el de la casa del Cabildo del Pilar de Brea [figs. 35.1 y 35.2] se ilustraron con dos diseños diferentes, uno por cada una de las plantas o niveles principales de los edificios.

Por otra parte, debe tenerse en cuenta que los gráficos trataron de combinarse desde fechas muy tempranas. En este sentido, más allá del precocísimo intento por vincular una planta y su alzado planteado en el proyecto para la portada de los pies de la catedral de Barcelona, realizado por el Maestre Carlín en 1408 (ficha nº 13), en el que, a tenor de la copia litográfica del mismo ejecutada por José Eusebio Monfort a finales del siglo XIX [fig. 36], trataron de superponerse el perfil abocinado del acceso —con el desarrollo geométrico de algunas de sus microarquitecturas—, y la perspectiva frontal del ingreso, habría que mencionar los experimentos desarrollados en esta misma dirección tanto en el proyecto para la construcción del coro de la iglesia parroquial de San Pedro de Alagón (Zaragoza), realizado por Guillem Bonet en 1515 (ficha nº 46), como en el que quizás sea el primero de los presentados para el claustro de la enfermería del

[34] Precisamente, el levantamiento de Manaria, Mañaria o Mañaría se expuso en la misma muestra dedicada a los diseños conservados en el Archivo de la Catedral de Jaca que se celebró con motivo del Año Jacobeo 2004, en la que se presentó al público en general —y a la comunidad científica en particular— el cuaderno de los Tornés, aprovechando, tal y como se apunta en el completo folleto editado como guía de la exposición, el hecho de que entre otras *plantas y alzados —ilusorios—, apuntes de arquitectura y notas genealógicas de* (la) *familia*, incluía *las trazas del claustro y la planta de la catedral* de la ciudad altoaragonesa [Armillas, A. y Castillo, S. (coords.), 2004].

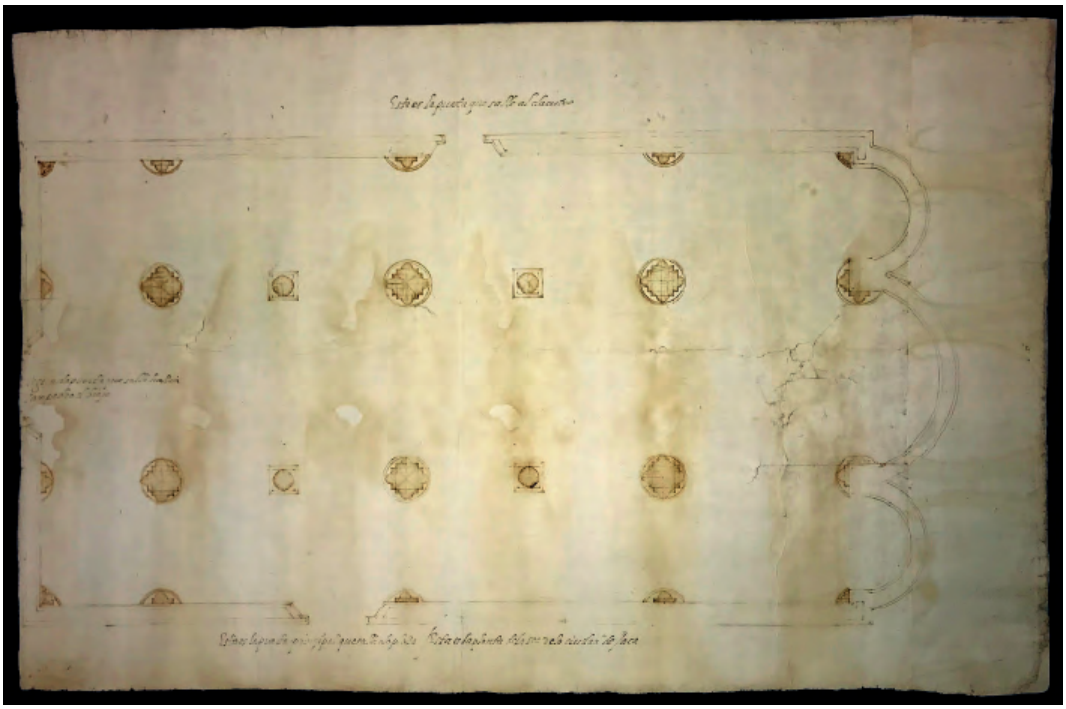
Sorprende que el cuaderno haya tratado de presentarse como inédito en las repetidas aproximaciones que se han llevado a cabo sobre el mismo desde entonces.

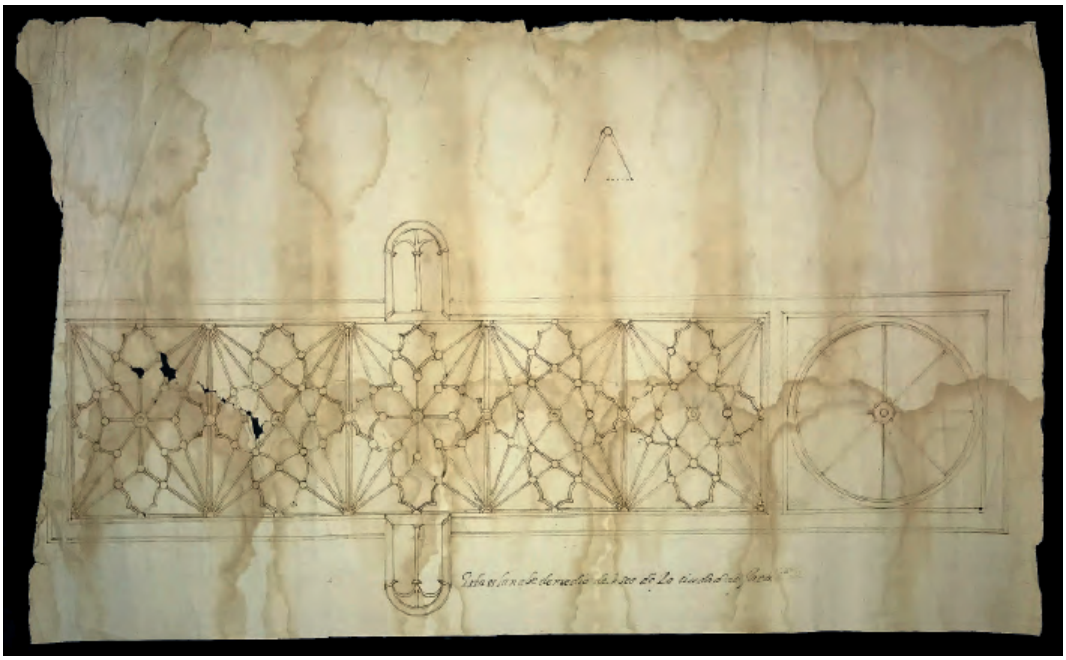


Figs. 32.1 y 32.2. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Loporzano, fechado en 1597 (ficha nº 190).

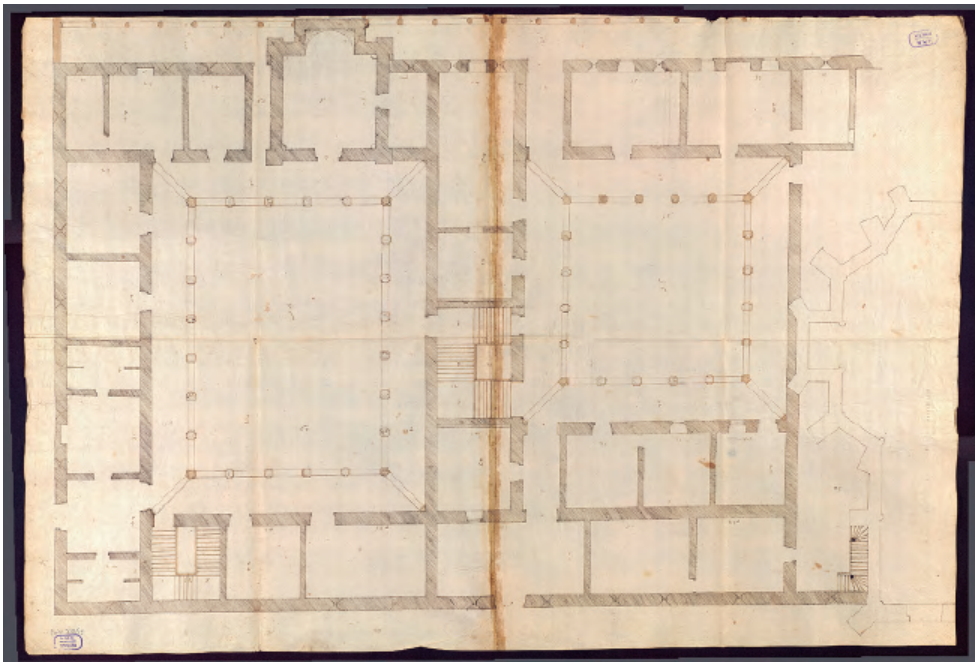
monasterio de Guadalupe, que, tal y como ya se ha señalado, se ha relacionado con Vasco de la Zarza, y se ha fechado entre 1518 y 1519 (ficha nº 48).

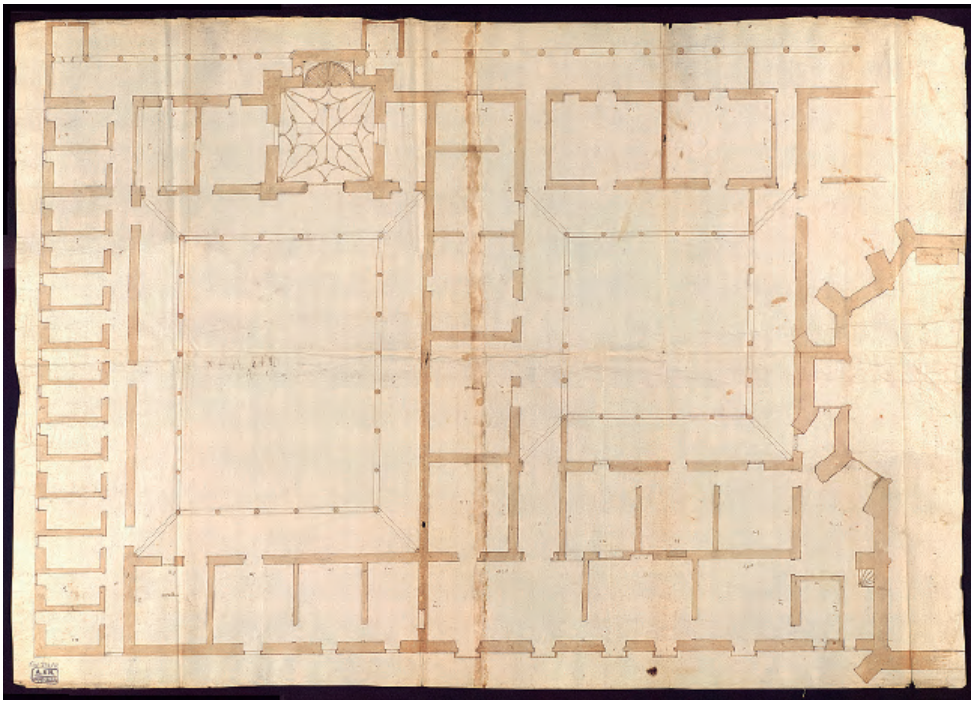
En el primero, el diseño de la bóveda se inscribe dentro del alzado del frente del coro, naturalmente, a una escala más reducida [fig. 37], pero, en el segundo, parece existir una correspondencia absoluta entre la proyección de la bóveda y la perspectiva frontal del propio tramo del claustro [fig. 38], en lo que constituye un tempranísimo ejemplo de doble proyección ortogonal, articulado bastantes años antes de que la extraordinaria difusión alcanzada por la obra de Sebastiano Serlio —en especial, por las *Regole* y el *Terzo libro*, publicados en 1537 y 1540, respectivamente, y editados en castellano en un solo volumen en 1552, 1563 y 1573—, termine generalizando el empleo del gráfico "planta-alzado", perfectamente declinado en otros diseños del catálogo, como el de la torre o



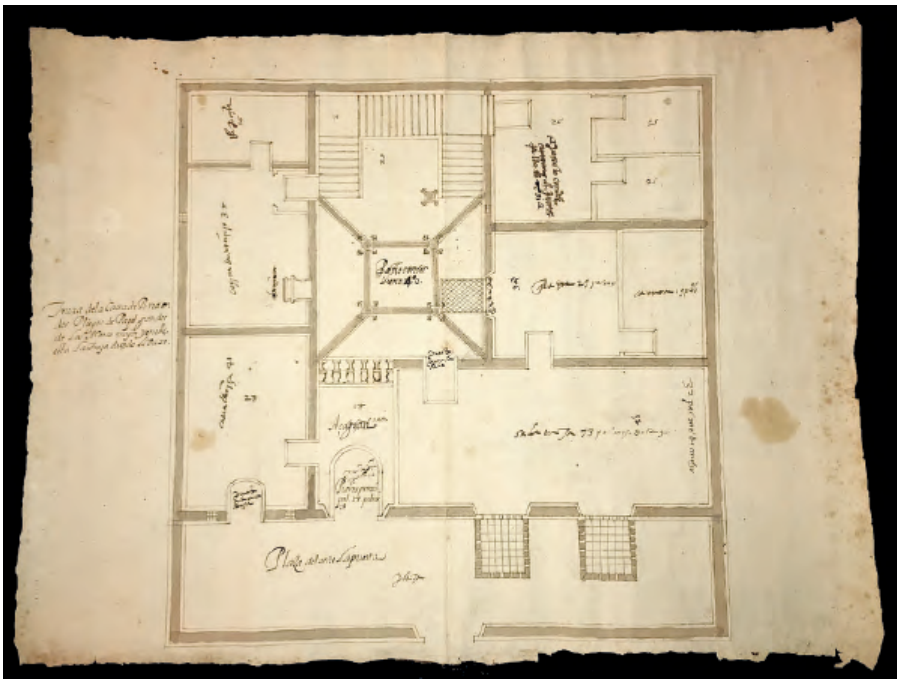


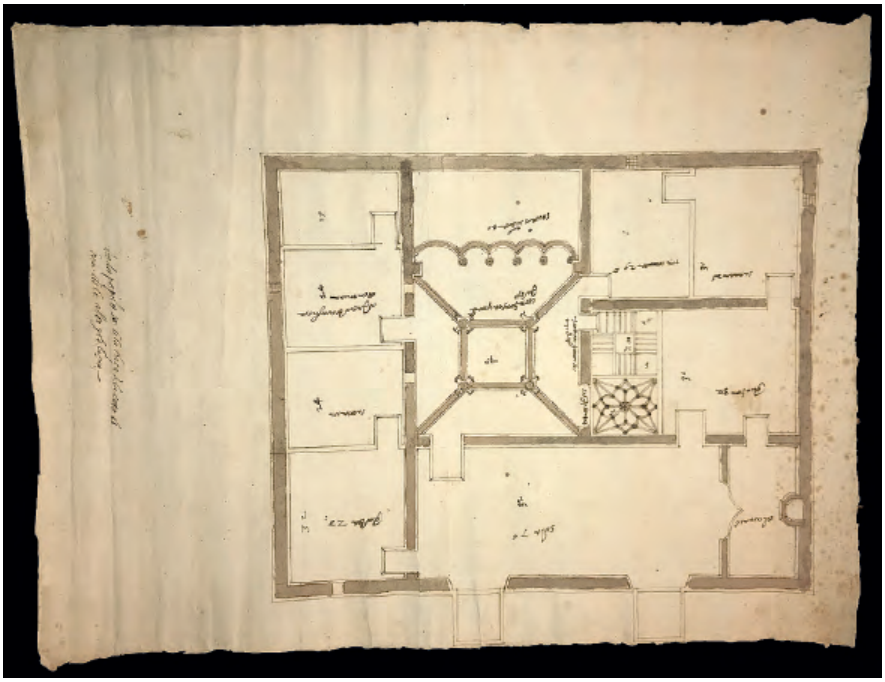
Figs. 33.1 y 33.2. Proyecto para el abovedamiento de la nave central y la reforma de la encrucijada del transepto de la catedral de Jaca realizado por Martín de Manaria, Mañaria o Mañaría entre 1597 y 1598 (ficha nº 195).





Figs. 34.1 y 34.2. Proyecto para el hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca, atribuido a Pedro de Rasines y fechado entre 1560 y 1561 (ficha nº 111).





Figs. 35.1 y 35.2. Proyecto para la construcción de la casa del Cabildo del Pilar en Brea de Aragón, fechado en 1600 (ficha nº 198).

Fig. 36. Copia litográfica del proyecto del Maestre Carlín para la portada occidental de la catedral de Barcelona, realizada por José Eusebio Monfort a finales del siglo XIX (ficha nº 13).

Fig. 37. Proyecto para el coro de la iglesia parroquial de San Pedro de Alagón, realizado por Guillem Bonet en 1515 (ficha nº 46).

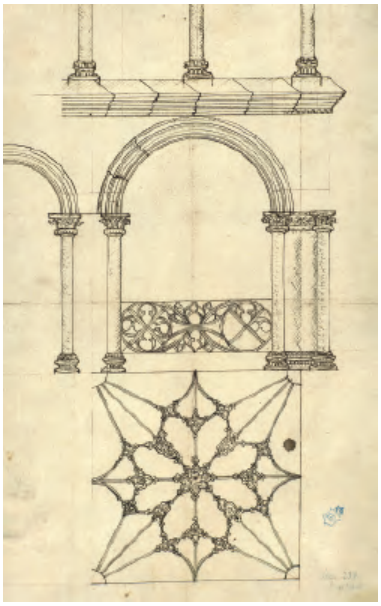


Fig. 38. Primer proyecto para el claustro de la enfermería del monasterio de Guadalupe, relacionado con Vasco de la Zarza, y fechado entre 1518 y 1519 (ficha nº 48).

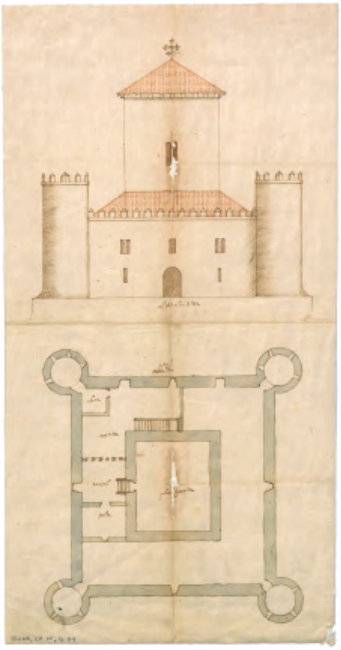
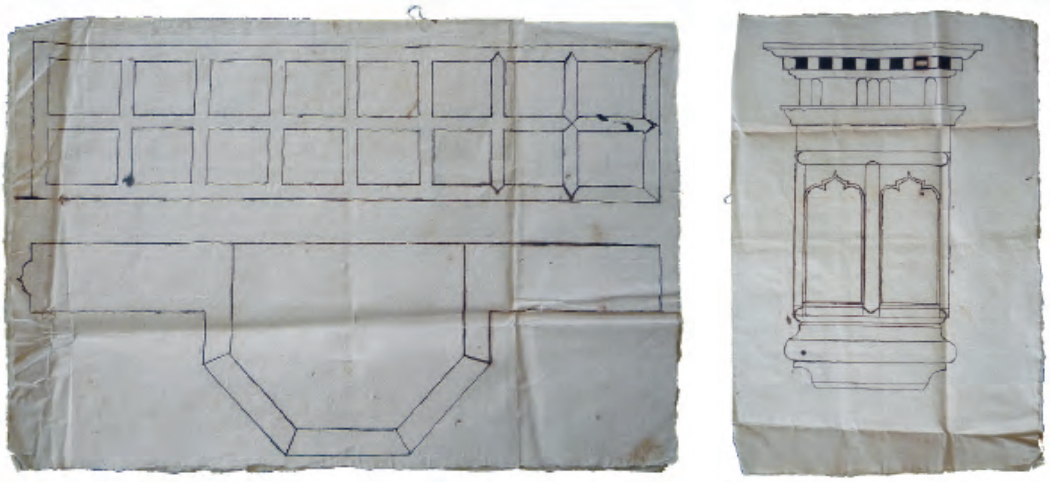


Fig. 39. Doble proyección ortogonal de la torre o casa fuerte de los Mendoza en Mendoza (ficha nº 96).

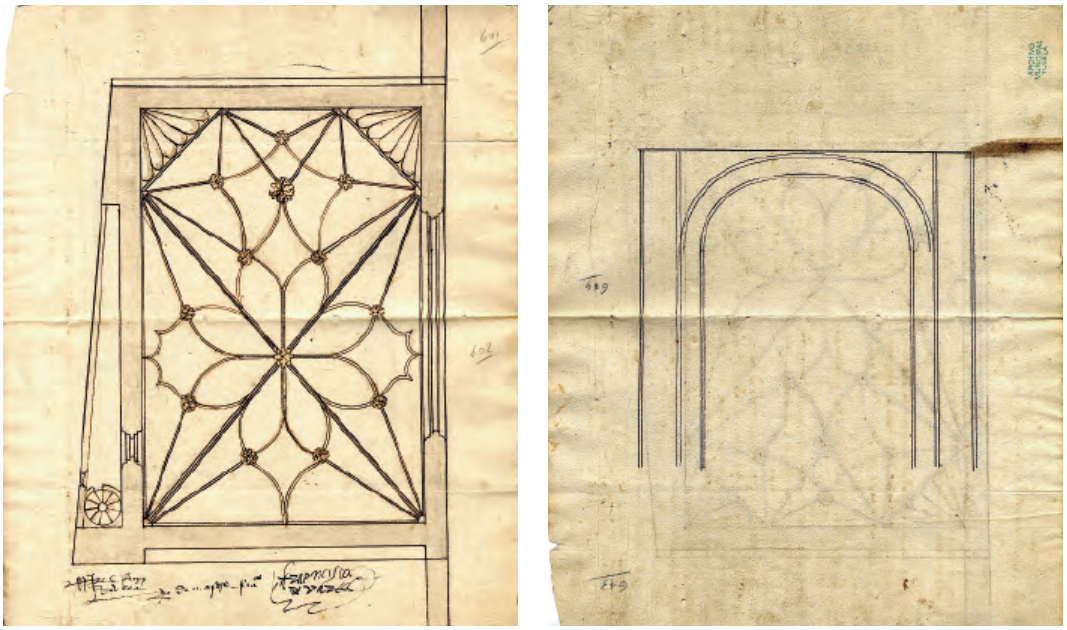
casa fuerte de los duques del Infantado en Mendoza, cuya datación, muy difícil de precisar, debe situarse en la segunda mitad del Quinientos, si no en los primeros compases de la centuria siguiente (ficha nº 96) [fig. 39].

En otras ocasiones, las plantas y sus correspondientes alzados pueden aparecer en folios diferentes, tal y como sucede en el proyecto para la tribuna del órgano de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Zaragoza, realizado por Juan de Caspe en 1537 (ficha nº 74) [figs. 40.1 y 40.2], o en el de la sacristía de la catedral de Segovia, atribuido a Rodrigo Gil de Hontañón y fechado con anterioridad a 1577 (fichas núms. 150 y 151) [figs. 41.1 y 41.2]; o incluso en el recto y en el vuelto de un mismo soporte, tal y como puede descubrirse en el proyecto presentado para la construcción de la capilla de los Ruiz en la iglesia de San Juan Bautista de Tudela (Navarra), de 1540 (ficha nº 82) [figs. 42.1 y 42.2], o en el diseño del oratorio que Sebastián de Larráun, obispo de Cuzco, quiso levantarse en la parroquial de San Esteban de su localidad natal, Oyarzun (Guipúzcoa), fechado en 1574 (ficha nº 145) [figs. 43.1 y 43.2], en los que, tras las plantas, figuran los alzados ideados para sus accesos.

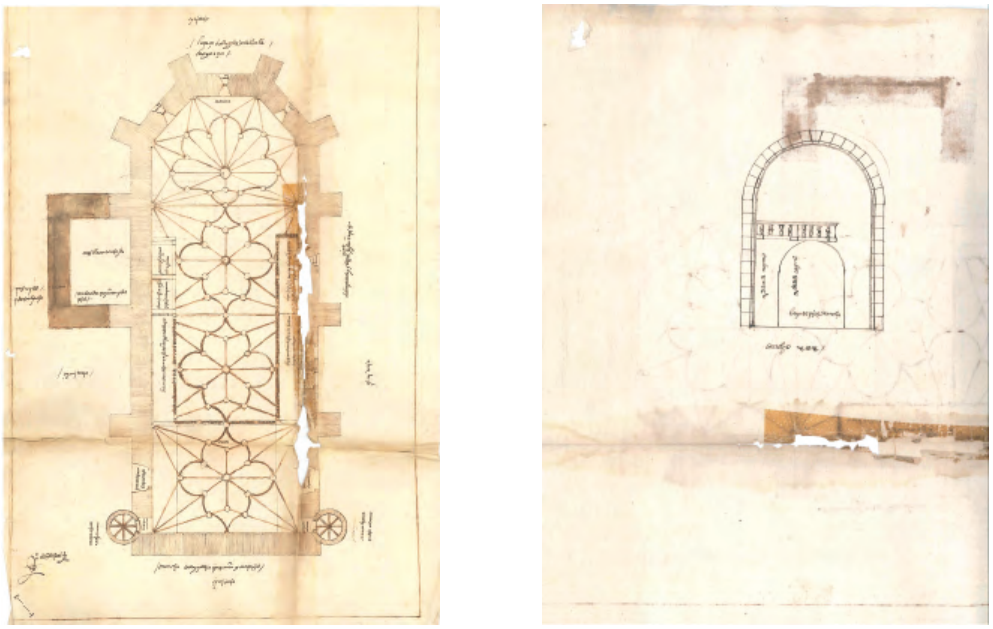


Figs. 40.1 y 40.2. Proyecto para la tribuna del órgano de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Zaragoza, realizado por Juan de Caspe en 1537 (ficha nº 74).

Figs. 41.1 y 41.2. Proyecto para la sacristía de la catedral de Segovia, atribuido a Rodrigo Gil de Hontañón, y fechado antes de 1577 (fichas núms. 150 y 151).



Figs. 42.1 y 42.2. Proyecto para la construcción de la capilla de los Ruiz en la iglesia de San Juan Bautista de Tudela, fechado en 1540 (ficha nº 82).



Figs. 43.1 y 43.2. Proyecto para la construcción de la capilla del obispo de Cuzco en la iglesia de San Esteban de Oyarzun, realizado por Juan de Villarreal en 1574 (ficha nº 145).

En última instancia, las plantas también pueden combinarse con otros gráficos, como las secciones, a veces, sin una correspondencia absoluta entre las vistas, que es lo que sucede en el proyecto para la construcción de la iglesia de Brea de Aragón, fechado en 1552 (ficha nº 102) [fig. 44], o en el de la parroquial de Torrecilla de Valmadrid (Zaragoza), ejecutado cuarenta años más tarde (ficha nº 177) [fig. 45], pero, por lo general, tratando de ofrecer una perfecta correspondencia entre las mismas, que suelen disponerse de manera que puedan detectarse relaciones inequívocas, sobre todo, en sentido vertical. Así puede descubrirse en el proyecto para la ampliación y reorientación de la iglesia de la Virgen de la Peña de Graus (Huesca), de 1555 (ficha nº 105) [fig. 46], en los presentados para la construcción del "Cuarto de San Julián" de San Benito el Real (ficha nº 125) [fig. 47] y la reparación de Santa María de la Antigua de Valladolid (ficha nº 148) [fig. 48], realizados por Rodrigo Gil de Hontañón, y fechados entre 1566 y 1569, y 1576, respectivamente, o en la propuesta para la construcción de la iglesia de la Asunción de Zumárraga presentada por Juan de Aguirre en 1577 (ficha nº 152) [fig. 49].

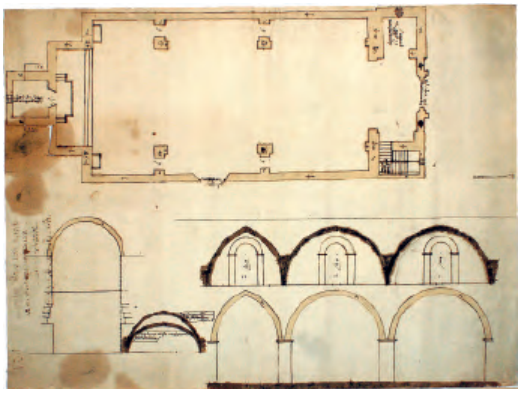


Fig. 44. Proyecto para la iglesia de Brea de Aragón, fechado en 1552 (ficha nº 102).

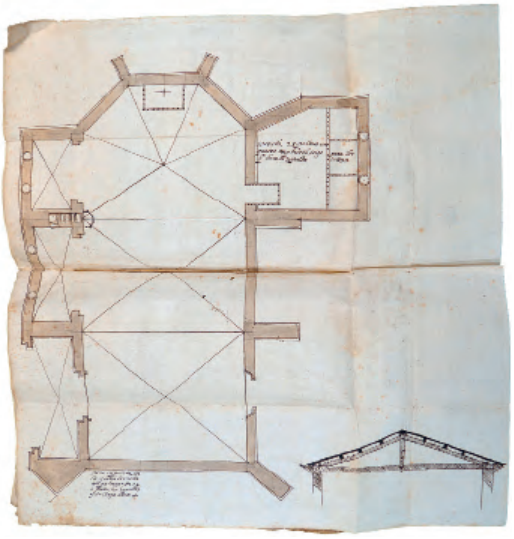


Fig. 45. Proyecto para la iglesia de Torrecilla de Valmadrid, realizado por Andrés de Alcober en 1592 (ficha nº 177).

El color y los rellenos

Los primeros instrumentos de representación gráfica en los que puede observarse la utilización del color se corresponden con proyectos realizados para la confección de retablos, como los de Pompién (ficha nº 19), San Ginés de San Nicolás de Zaragoza (ficha nº 23), San Pedro de El Burgo de Ebro (ficha nº 25), y Santa Catalina de Villanueva de Gállego (ficha nº 43), mencionados unas líneas más arriba [figs. 12-15], realizados todos ellos en tierras aragonesas entre los años sesenta del siglo XV y los primeros compases del Quinientos, en los que el uso del amarillo debió de servir para destacar visualmente aquellos elementos de las mazonerías de las máquinas sobre los que tenía que aplicarse el pan de oro, muy probablemente, con la única finalidad de ofrecer a los comitentes una imagen lo más aproximada posible del efecto final que habrían de ofrecer los muebles una vez acabados.

Con todo, el color no tardará en emplearse en diseños de arquitectura, en primer lugar, con un sentido estrictamente estético, tal y como puede descubrirse en la solución de crucería ideada para la iglesia de Santiago de Calatayud (Zaragoza), realizada en 1525 (ficha nº 63) [fig. 50]; en el proyecto para la capilla de los Ruiz de la iglesia de San Juan Bautista de Tudela, de 1540 (ficha nº 82) [fig. 42.1], o en las propuestas presentadas para el abovedamiento de una capilla de la iglesia del hospital de San Lázaro de Valladolid en 1558 (fichas núms. 109 y 110) [figs. 51.1 y 51.2].

Sin embargo, resulta mucho más interesante descubrir la utilización de rellenos, confeccionados con tramas, generalmente de rayas —casi siempre inclinadas, dispuestas en paralelo, con más o menos espacio entre

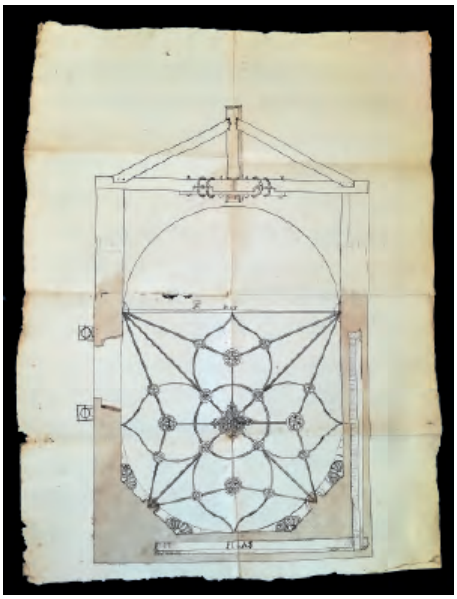


Fig. 46. Proyecto para la iglesia de la Virgen de la Peña de Graus, fechado en 1555 (ficha nº 105).

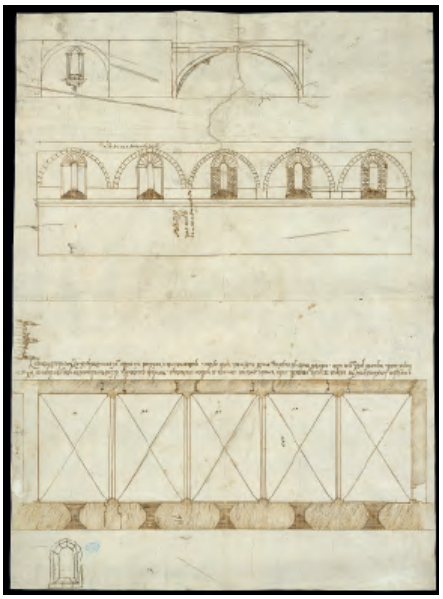


Fig. 47. Proyecto para el llamado "Cuarto de San Julián" del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, realizado por Rodrigo Gil de Hontañón, y fechado entre 1566 y 1569 (ficha nº 125).

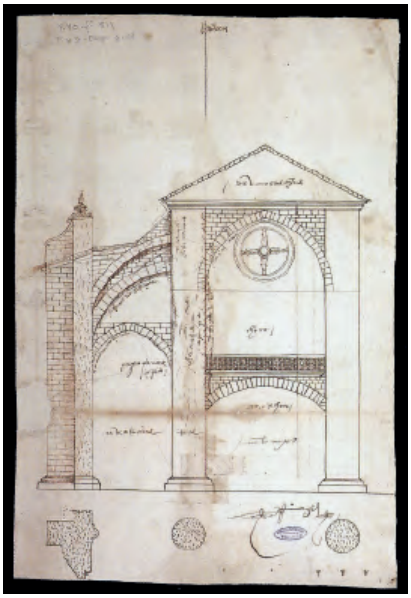


Fig. 48. Proyecto para el reparo de un pilar de la iglesia de Santa María de la Antigua de Valladolid, realizado por Rodrigo Gil de Hontañón en 1576 (ficha nº 148).

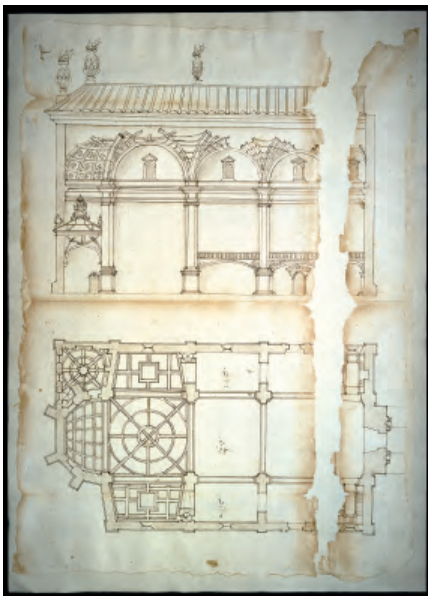
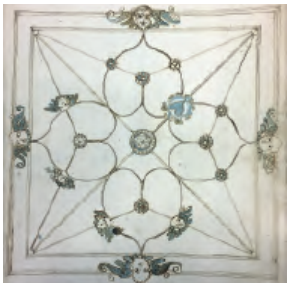
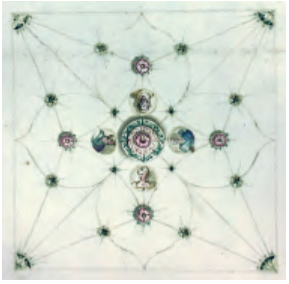


Fig. 49. Proyecto para la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga presentado por Juan de Aguirre en 1577 (ficha nº 152).

Fig. 50. Solución de crucería ideada para la iglesia de Santiago de Calatayud, fechada en 1525 (ficha nº 63).





Figs. 51.1 y 51.2. Proyectos para el abovedamiento de una capilla de la iglesia del hospital de San Lázaro de Valladolid, fechados en 1558 (fichas núms. 109 y 110).

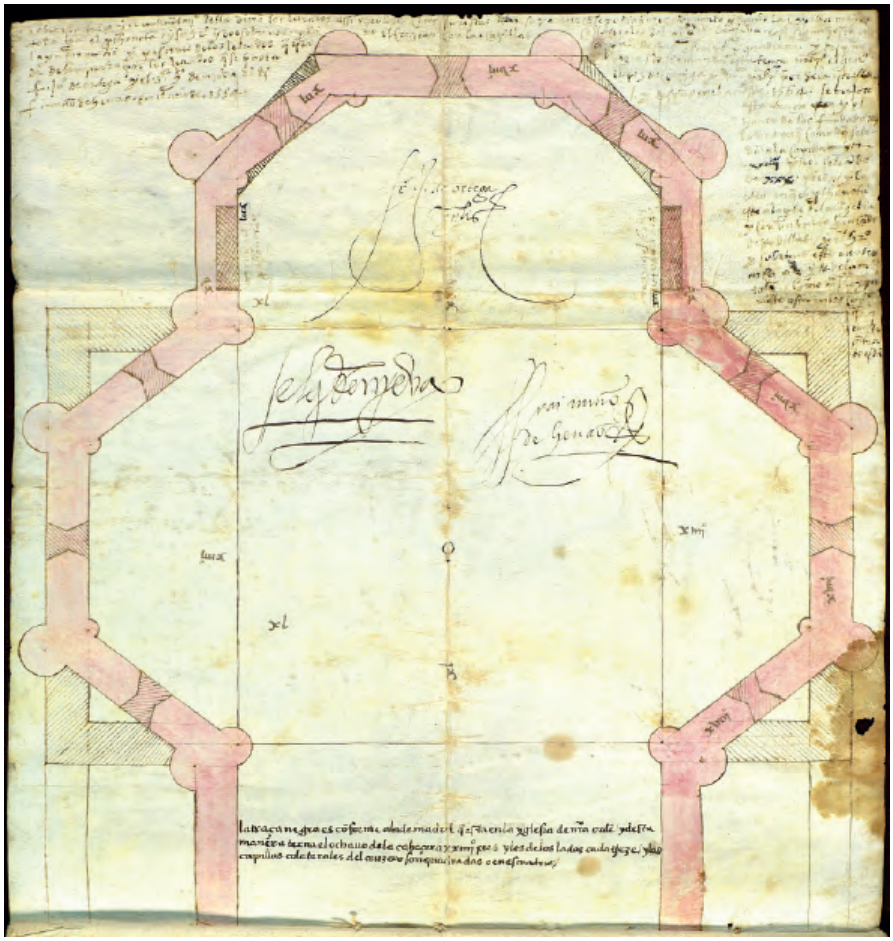


Fig. 52. Propuesta corregida para la capilla mayor de la iglesia del monasterio jerónimo de La Estrella, realizada en 1554 (ficha nº 103).

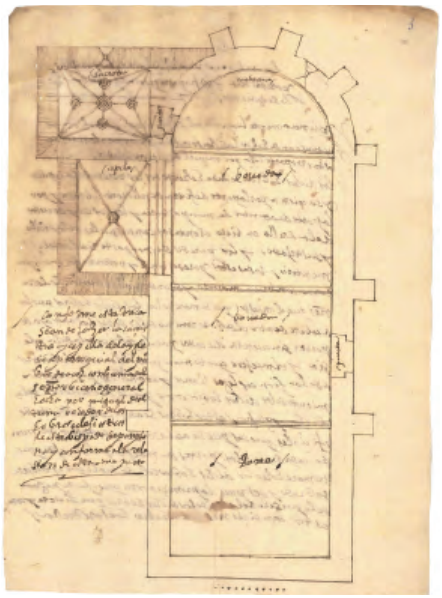


Fig. 53. Proyecto para la edificación de la sacristía y una capilla en la iglesia parroquial de San Lorenzo de Azoz, realizado por Miguel de Altuna en 1595 (ficha nº 186).

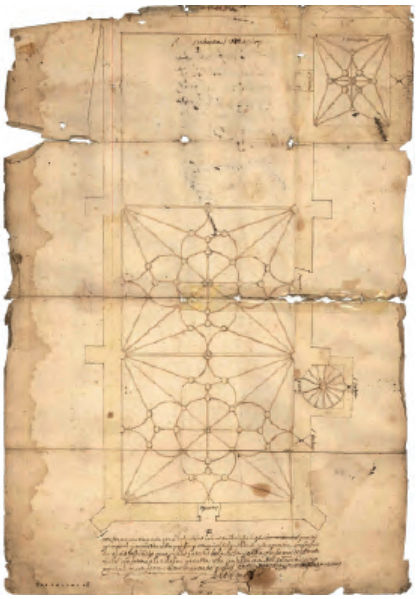


Fig. 54. Proyecto para la construcción de la nave, sacristía y escalera de caracol de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi, realizado por Miguel de Altuna hacia 1597 (ficha nº 192).

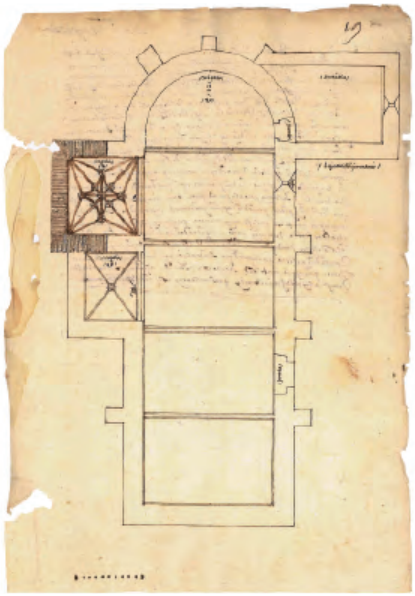


Fig. 55. Proyecto para la construcción de una capilla en la iglesia parroquial de San Millán de Oco, realizado por Miguel de Altuna en 1598 (ficha nº 196).

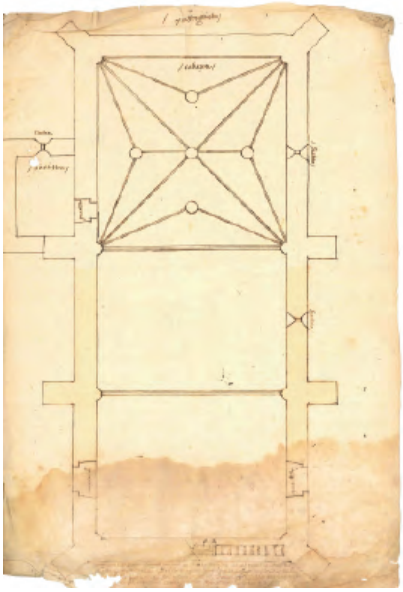


Fig. 56. Proyecto para la construcción de la nave de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Icazteguieta, realizado por Miguel de Altuna en 1600 (ficha nº 199).

ellas—,[35] aunque también de otros motivos, tratando de conseguir calidades pretendidamente matéricas,[36] o bien, completamente opacos, conseguidos mediante la aplicación de aguadas de la misma tinta utilizada en los diseños, de otros colores, o incluso recurriendo a otros medios,[37] para destacar los huecos de las puertas y los vanos de iluminación sobre los cortes horizontales de los edificios,[38] para todo lo contrario, es decir, para subrayar la potencia masiva de los muros,[39] para distinguir huecos de macizos,[40] o como parte de unos códigos visuales todavía más complejos, establecidos para la comprensión de los propios gráficos.

En este sentido, cabría mencionar el caso del proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Brea de Aragón, fechado en 1552 (ficha nº 102) [fig. 44], en el que se recurrió al empleo del amarillo y el ocre para poder diferenciar las embocaduras de las capillas laterales de los perfiles de las bóvedas de la nave, y reconocerlos sin ningún problema en las tres secciones desarrolladas a los pies de la planta del templo; o el de la propuesta corregida para la capilla mayor de la iglesia del monasterio jerónimo de la Estrella (La Rioja), realizada en 1554 (ficha nº 103) [fig. 52], en la que se superpusieron la planta del proyecto anterior y la del planteado en ese momento, distinguiendo la una de la otra por los rellenos aplicados al grosor de sus muros, una aguada de tonalidad rosa en el caso de la primera, y un tupido rayado en tinta oscura en el de la segunda.

En esta misma línea cabría situar la utilización de estos recursos para poder diferenciar, en proyectos realizados para intervenciones sobre edificios ya construidos, los elementos que pretendían levantarse, tal y como puede descubrirse en el diseño realizado por Juan de Villarreal para registrar el proyecto constructivo de la capilla que el obispo de Cuzco trató de levantarse en la iglesia de San Esteban de Oyarzun, fechado en 1574 (ficha nº 145) [fig. 43.1],[41] o los dibujos ejecutados por su hijo, Miguel de Altuna, para proyectar —o para documentar— diferentes actuaciones en las parroquiales navarras de Azoz (ficha nº 186) [fig. 53],[42] Iturmendi (ficha nº 192) [fig. 54],[43] y Oco (ficha nº 196) [fig. 55],[44] o en la guipuzcoana de Icazteguieta (ficha nº 199) [fig. 56].[45]

[35] Existen, en todo caso, disposiciones muy llamativas, tal y como puede descubrirse en el proyecto para la capilla de la Virgen de las Nieves de la catedral de Orense presentado por Gonzalo Fatón en 1589 (ficha nº 173) [fig. 28].

[36] En este sentido, cabría mencionar los punteados espesos empleados para rellenar las secciones de los soportes en el proyecto para la reparación de Santa María de la Antigua de Valladolid, ejecutado por Rodrigo Gil de Hontañón, y fechado en 1576 (ficha nº 148) [fig. 48], o el utilizado para subrayar la potencia masiva de los muros en el presentado para la construcción de la iglesia parroquial de Loporzano, fechado en 1597 (ficha nº 190) [fig. 32.1].

[37] Tal y como ya se ha señalado, los rellenos de los diseños de la catedral de Coria realizados por Pedro de Tapia en 1573 (fichas núms. 140 y 141) [fig. 9], podrían haberse realizado con punta de plomo o plata, pero también, con grafito.

[38] Así puede descubrirse en el proyecto para la reforma de la iglesia parroquial de Aranzueque (Guadalajara), cuya cronología, bastante difícil de precisar, se ha situado entre 1495 y 1530 (ficha nº 35), y en el segundo de los presentados para la iglesia de Azcoitia (Guipúzcoa) (ficha nº 54), en los que se emplearon tramas de rayas, pero también, en la propuesta de capilla centralizada atribuida a Juan de Rasines, fechada en 1539 (ficha nº 79) [fig. 7.5], y en el levantamiento de la ampliación de la iglesia parroquial de Villagonzalo Pedernales (Burgos), realizado en 1552 (ficha nº 101), en los que se recurrió al empleo de la aguada.

[39] Tal y como ya se ha señalado, los primeros ejemplos del catálogo son los dos diseños de la Capilla Real de la catedral de Sevilla fechados en 1537 (ficha nº 73).

[40] Así, por ejemplo, en la planta del proyecto para el "Cuarto de San Julián" del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, realizado por Rodrigo Gil de Hontañón entre 1566 y 1569 (ficha nº 125) [fig. 47], llegaron a emplearse tramas distintas para distinguir huecos de macizos.

[41] En este caso, los muros del templo aparecen rayados, mientras que los del oratorio se destacan mediante la aplicación de una aguada de tonalidad oscura.

[42] En el proyecto, realizado para levantar una capilla y una sacristía en el templo, y fechado en 1595, aparecen convenientemente rayados tanto los muros de ambos espacios, como el perfil de la puerta que debía practicarse en el ábside de planta semicircular del templo románico para permitir el acceso al segundo.

[43] En el proyecto se destacaron las partes a construir con una aguada de tonalidad amarilla, actualmente muy desvaída.

[44] En el dibujo, realizado para registrar el proyecto constructivo de la capilla que Juana de Beaumont quiso levantarse en la iglesia del lugar en 1598, las paredes del oratorio aparecen convenientemente rayadas.

[45] En el proyecto para la ampliación, los muros se destacaron con una aguada de tonalidad amarilla.

Sombras

El recurso al sombreado aparece desde fechas muy tempranas, en primer lugar, aplicado mediante líneas o tramas muy sutiles, en proyectos para la ejecución de estructuras de carácter bidimensional, como el presentado para el retablo de Pompién en 1461 (ficha nº 19) [fig. 12], o en los realizados para el sepulcro de Alonso de Velasco y la decoración escultórica de la capilla de Santa Ana del monasterio de Guadalupe, firmados por Egas Cueman, y fechados hacia 1467 (ficha nº 24) [figs. 16.1 y 16.2], en los que la figuración, estrechamente relacionada con la desarrollada en la obra de Roger van der Weyden,[46] consigue alcanzar un marcado sentido plástico, prácticamente escultórico —algo perfectamente comprensible de atender al perfil profesional del maestro—, gracias, en buena medida, a la estudiada aplicación de sombras propias y arrojadas.

En todo caso, las sombras no tardarán en aplicarse a proyectos de arquitectura. Así puede descubrirse en el conocido dibujo de presentación de la primera propuesta planteada para la cabecera de la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo, atribuido a Juan Guas y fechado entre 1478 y 1490 (ficha nº 28) [fig. 19], en el que los efectos lumínicos —y volumétricos— todavía están más conseguidos, gracias, en buena medida, a la aplicación de la aguada, una fórmula sobre la que continuará experimentándose a lo largo del Quinientos. En este sentido, además de algunas de las propuestas planteadas para el transepto de la catedral de Segovia, como la atribuida a Juan Gil de Hontañón, fechada en 1524 (ficha nº 57),[47] o la realizada —probablemente— desde el entorno de su hijo Rodrigo para ofrecer diferentes posibilidades para su encrucijada, que se ha fechado en torno a 1582 (ficha nº 164),[48] cabría reseñar el caso de la sección del proyecto para la parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga presentado por Juan de Aguirre en 1577 (ficha nº 152).

En este gráfico, las sombras, exquisitamente aplicadas mediante aguadas muy sutiles de la misma tinta utilizada en el resto del dibujo, contribuyen de manera muy eficaz a trasladar la verdadera naturaleza de la compleja y particularísima solución tipológica ideada para el templo, facilitando la comprensión del plan ideado por el maestro. Además, el hecho de que también se utilizaran para subrayar los perfiles de los nervios —e incluso la geometría de los plementos de las bóvedas— parece venir a reforzar la impresión de que el maestro trató de trasladar a sus potenciales clientes, recurriendo para ello a todos los medios a su alcance, que, frente a la propuesta planteada por sus competidores inmediatos, la suya, perseguía abovedar el conjunto del edificio con piedra, y además, "por cruceros", es decir, mediante sistemas de crucería, binarios o dúplices, compuestos por nervios y plementos, incluidas las propuestas acasetonadas ideadas para el conjunto de la cabecera [fig. 57].

Finalmente, aunque no pueden considerarse sombras en sentido estricto, cabría destacar la existencia de otros grafismos, como los "abanicos" o "pies de gallo" dibujados en algunas plantas, en la zona de los arranques de las bóvedas, para subrayar la tridimensionalidad de las jarjas.[49] La aplicación de este recurso, presente en algunos proyectos relacionados con los Gil de Hontañón, tal y como puede descubrirse en el tramo de la encrucijada del transepto de la segunda de las propuestas planimétricas presentadas para la catedral de Segovia, fechada en 1524 (ficha nº 58) [fig. 58];[50] en el levantamiento de daños de la nave de la catedral de Coria, datado en torno a 1552 (ficha nº 99) [fig. 59], o en el diseño realizado para la ampliación de la parroquial de Vegas de Matute (Segovia) en 1570 (ficha nº 133) [fig. 60], también puede reconocerse en otros muchos instrumentos de representación gráfica. En este sentido, cabría mencionar el levantamiento parcial de la planta de la cabecera de la iglesia parroquial de Priego, realizado por Francisco de Luna en 1543 (ficha nº 87) [fig. 61]; así como varios diseños relacionados con la fábrica de la catedral de Coria, como el levantamiento de la bóveda de la capilla mayor del templo (ficha nº 107) y el proyecto para las dos plantas del lado de la Epístola (ficha nº 119) [fig.

[46] Campbell, L. y Pérez Preciado, J. J., 2015, p. 164.

[47] En este caso, el sombreado, circunscrito a la zona del cimborrio, terminó resolviéndose con una aguada de tonalidad gris-azulada que contrasta con la de la tinta empleada en el resto del diseño.

[48] En ella las sombras se extendieron tanto por las secciones como por los alzados exteriores recurriendo a la aplicación de una aguada de tonalidad oscura.

[49] Jiménez Martín, A., 2011, p. 402.

[50] Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., 2016, pp. 164-165.

Fig. 57. Detalle de la sección del proyecto para la parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga, presentado por Juan de Aguirre en 1577 (ficha nº 152).

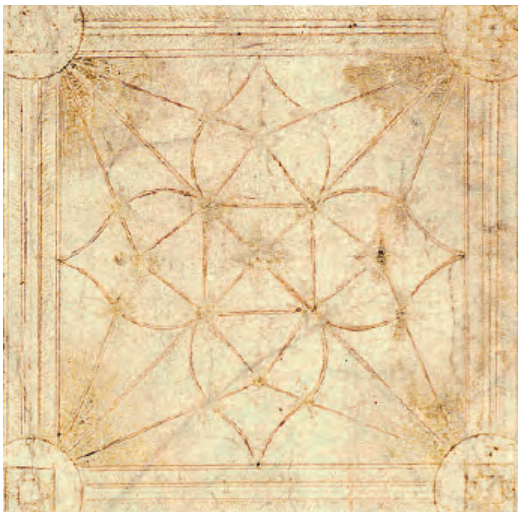


Fig. 58. Detalle de la bóveda de la encrucijada del transepto del proyecto para la catedral de Segovia, fechado en 1524 (ficha nº 58).

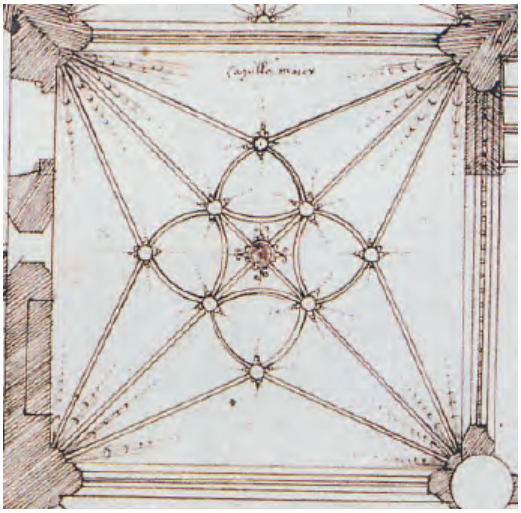


Fig. 60. Detalle del proyecto para la ampliación de la parroquial de Santo Tomás de Canterbury de Vegas de Matute, realizado por Rodrigo Gil de Hontañón en 1570 (ficha nº 133).

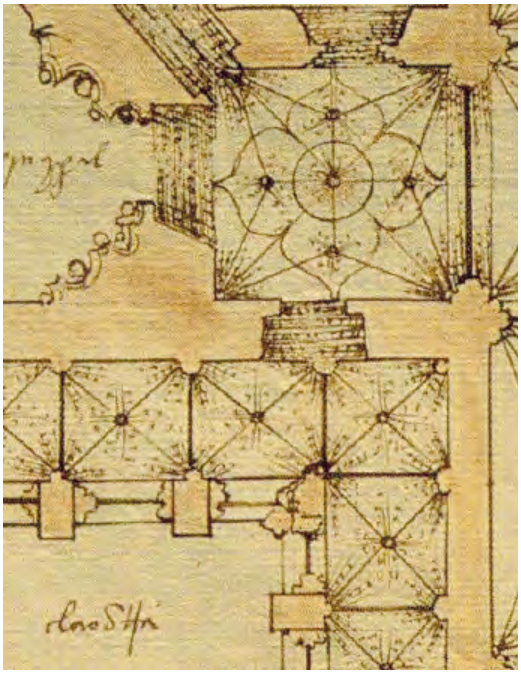


Fig. 59. Detalle del levantamiento de daños de la nave de la catedral de Coria, fechado en torno a 1552 (ficha nº 99).

62], realizados por Pedro de Ybarra en 1556 y 1563, respectivamente; el levantamiento parcial del edificio, con los anexos del lado de la Epístola (ficha nº 140) [fig. 63] y el proyecto para la sacristía y sus anexos (ficha nº 141) [fig. 64] firmados por Pedro de Tapia en 1573, o la propuesta presentada para esta misma dependencia por Pedro López Pacheco en ese mismo año (ficha nº 142) [fig. 65].

Cotas

Pero además, los gráficos suelen ir acompañados de anotaciones referidas a las medidas de los elementos representados en ellos desde fechas muy tempranas, tal y como puede comprobarse en el proyecto para el campanario de San Félix de Gerona, realizado por Pere Sacoma en 1368 (ficha nº 6), en el que llegó a señalarse sobre el plano la longitud del muro del templo en el que tenía que entregar la estructura que pretendía levantarse.

En el primer ejemplo sistemáticamente acotado, el traslado del diseño general de la catedral de Sevilla atribuido a Isambart que habría realizado —a escala reducida— Juan de Hoces en torno a 1480 (ficha nº 29), la notación se realiza en caracteres romanos, mientras que en el proyecto realizado para la segunda fase constructiva de la catedral de Coria por Bartolo-

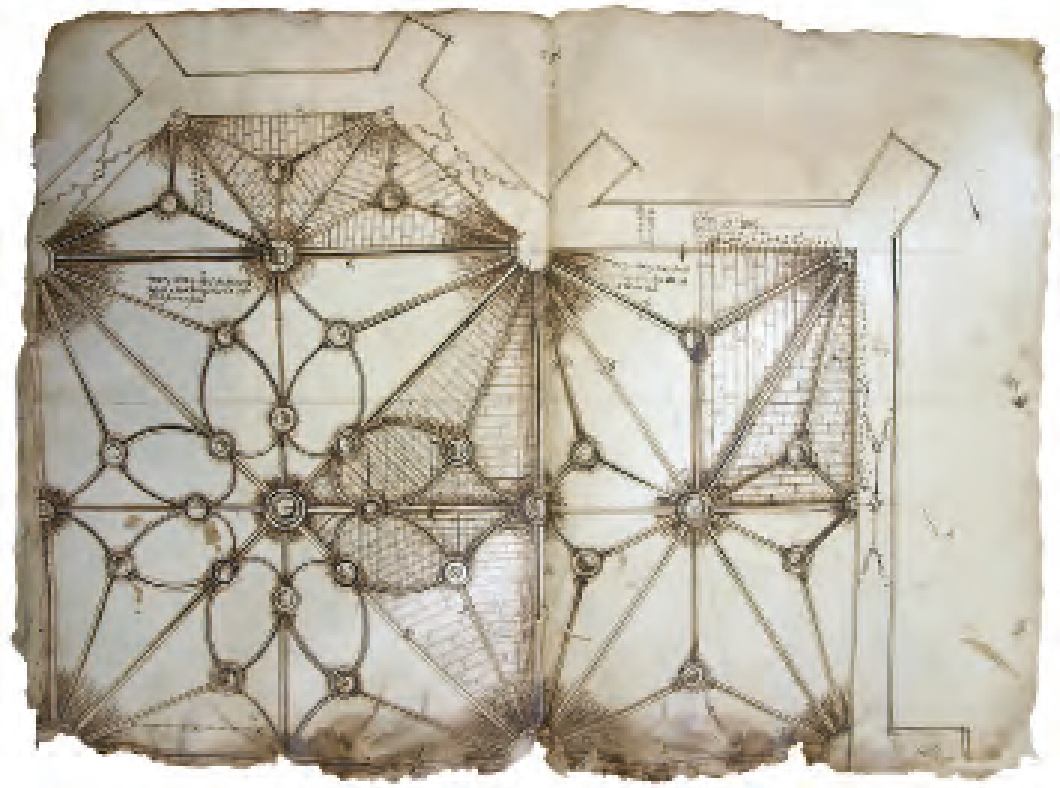


Fig. 61. Levantamiento parcial de la planta de la cabecera de la iglesia parroquial de Priego, realizado por Francisco de Luna en 1543 (ficha nº 87).

mé de Pelayos algunos años más tarde, en 1502 (ficha nº 37), este tipo de numeración se combina con la arábiga, cuyo empleo en exclusiva, patente ya en los diseños reunidos en el *Livro das fortalezas* de Duarte de Armas, fechado entre 1509 y 1510 (ficha nº 41) [fig. 23], o en los de la Capilla Real de la catedral hispalense, realizados en 1537 (ficha nº 73), terminará imponiéndose de manera paulatina a lo largo de la centuria.[51]

Escalas

En estrecha relación con las acotaciones habría que situar la escala o pitipié,[52] un artificio gráfico basado

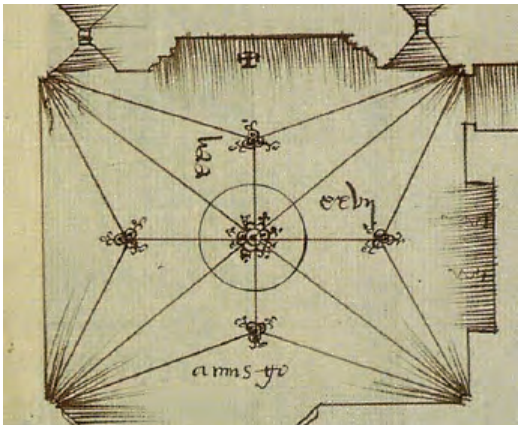


Fig. 62. Detalle del proyecto para las dos plantas del lado de la Epístola de la catedral de Coria, realizado por Pedro de Ybarra en 1563 (ficha nº 119).

[51] Jiménez Martín, A., 2011, p. 401.

[52] Jiménez Martín, A., 2011, pp. 402-404; Jiménez Martín, A., 2016, pp. 62-65.

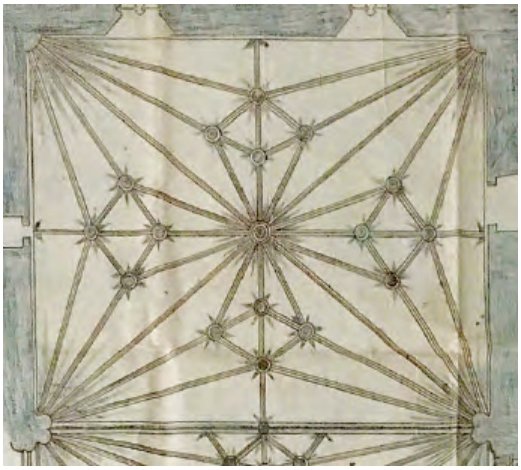


Fig. 63. Detalle del levantamiento parcial de la catedral de Coria, con los anexos del lado de la Epístola, realizado por Pedro de Tapia en 1573 (ficha nº 140).

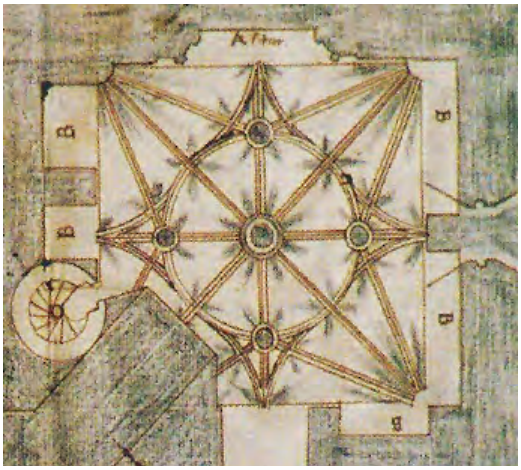


Fig. 64. Detalle del proyecto para la sacristía y anexos de la catedral de Coria presentado por Pedro de Tapia en 1573 (ficha nº 141).

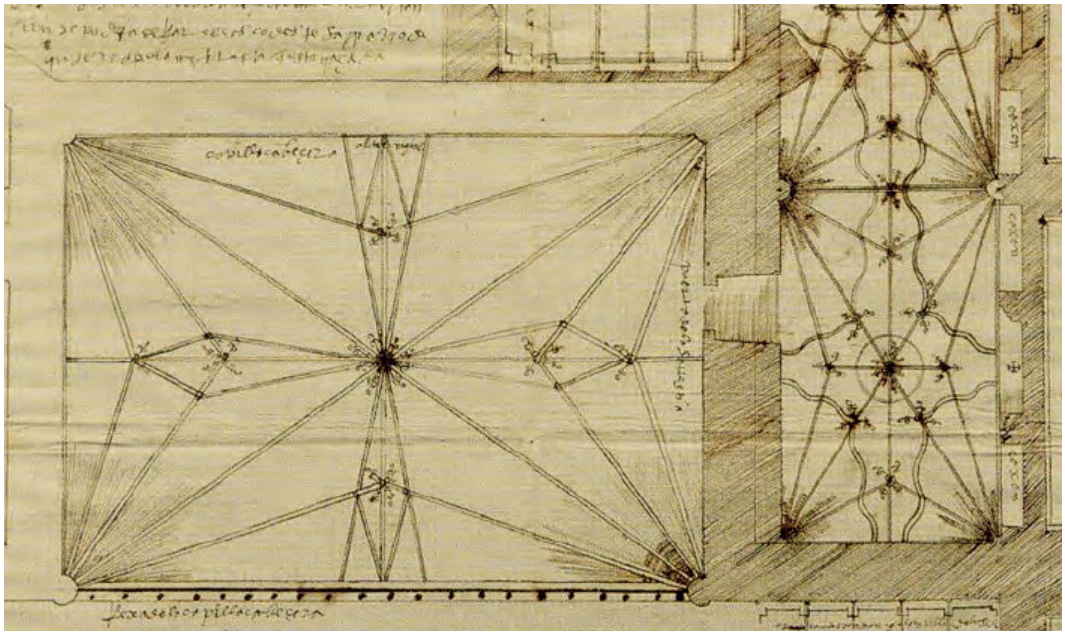


Fig. 65. Detalle del proyecto para la sacristía y anexos de la catedral de Coria, presentado por Pedro López Pacheco en 1573 (ficha nº 142).

en el sistema "ud/Ud", es decir, el binomio conformado por una unidad pequeña, la aplicada en el diseño, y otra mayor, correspondiente al edificio real, que ya aparece en el proyecto para la reforma de la iglesia parroquial de Aranzueque, fechado entre 1495 y 1530 (ficha nº 35), y desde luego, en aquellos realizados para la enfermería del monasterio de Guadalupe que se han relacionado con Juan de Torollo, fechados en torno a 1520 (fichas núms. 50 y 51). En el primero, la escala se resuelve mediante cuatro pequeñas cruces, y se sitúa junto al flanco suroccidental del hastial del edificio [fig. 66]; mientras que en los otros dos, los pitipiés se configuran a partir de puntos o bolas, a la manera de los "troncos de leguas" utilizados en la cartografía náutica,[53] y se ubican, como ocurre en muchos portulanos y cartas de navegación, en los márgenes de los diseños, sin aparente relación con los mismos [figs. 67 y 68].

La mayoría de los pitipiés son elementos muy discretos, tanto, que, en algunos casos concretos, puede resultar difícil reconocerlos e identificarlos, tal y como sucede en el caso del proyecto para la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca, realizado por Juan de Álava antes de 1524 (ficha nº 55). No obstante, también pueden adoptar formatos muy llamativos, como en el caso del proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Brea de Aragón, realizado en 1552 (ficha nº 102) [fig. 69], o incluso recibir un tratamiento ornamental muy destacado. En este sentido, cabría destacar los pitipiés a modo de reja utilizados por Rodrigo Gil de Hontañón en sus proyectos para la construcción del pórtico de la iglesia (ficha nº 124) [fig. 70], el "Cuarto de San Julián" (ficha nº 125) [fig. 71], y el "Claustro de la portería" (ficha nº 127) [fig. 72] del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, fechados entre 1566 y 1569, y en el que realizara para la ampliación de la iglesia parroquial de Vegas de Matute, datado en 1570 (ficha nº 133) [fig. 73], o el pitipié, coronado por un compás, empleado por Martín de Manaria, Mañaria o Mañaría en su propuesta para el abovedamiento de la nave central y la reforma de la encrucijada del transepto de la catedral de Jaca, cuya ejecución se ha situado entre 1597 y 1598 (ficha nº 195) [fig. 74].

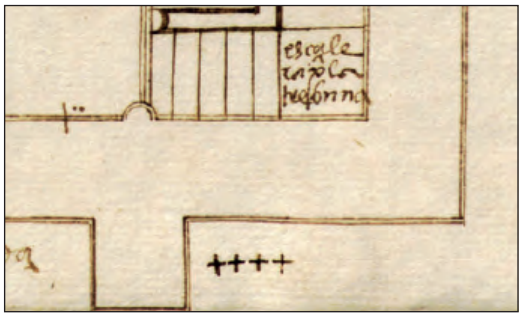


Fig. 66. Detalle del pitipié utilizado en el proyecto para la reforma de la iglesia parroquial de Aranzueque, fechado entre 1495 y 1530 (ficha nº 35).

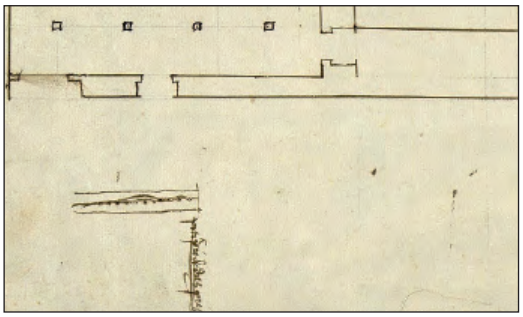


Fig. 67. Detalle del pitipié utilizado en el proyecto para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe, realizado por fray Martín de Sisla y Juan de Torollo en 1520 (ficha nº 50).

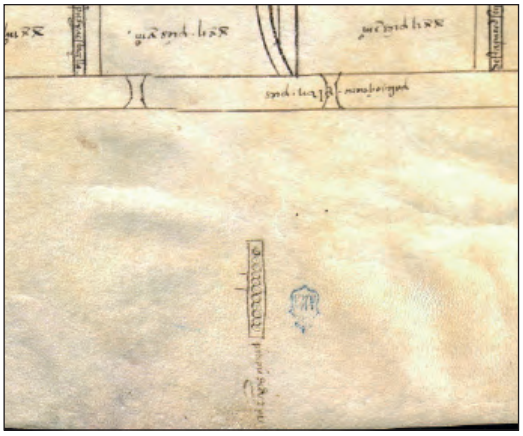


Fig. 68. Detalle del pitipié utilizado en el proyecto para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe atribuido a Juan de Torollo y fechado hacia 1520 (ficha nº 51).

[53] Jiménez Martín, A., 2011, p. 403; Jiménez Martín, A., 2016, p. 63.

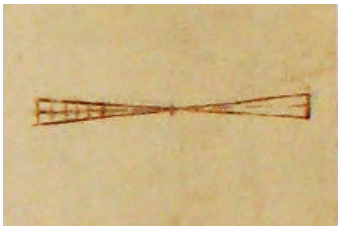


Fig. 69. Detalle del pitipié empleado en el proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Brea de Aragón, fechado en 1552 (ficha nº 102).

Fig. 70. Detalle del pitipié utilizado en el proyecto para la construcción del pórtico de la iglesia de San Benito el Real de Valladolid, realizado por Rodrigo Gil de Hontañón entre 1566 y 1569 (ficha nº 124).

Fig. 71. Detalle del pitipié utilizado en el proyecto para el llamado "Cuarto de San Julián" del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, realizado por Rodrigo Gil de Hontañón entre 1566 y 1569 (ficha nº 125).

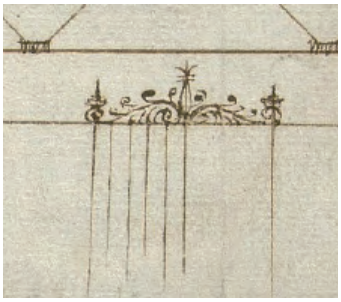


Fig. 72. Detalle del pitipié utilizado en el proyecto para el "Claustro de la Portería" de San Benito el Real de Valladolid, realizado por Rodrigo Gil de Hontañón hacia 1568 (ficha nº 127).

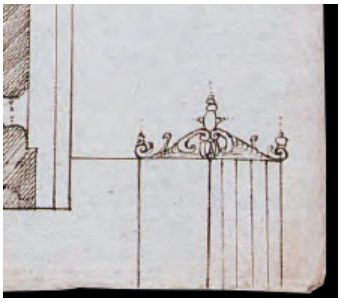


Fig. 73. Detalle del pitipié empleado en el proyecto para la ampliación de la parroquia de Santo Tomás de Canterbury de Vegas de Matute, realizado por Rodrigo Gil de Hontañón en 1570 (ficha nº 133).

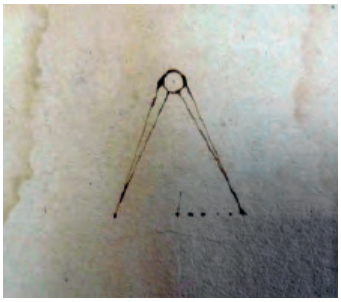


Fig. 74. Detalle del pitipié, coronado por un compás, utilizado en el proyecto para el abovedamiento de la nave central y la reforma de la encrucijada del transepto de la catedral de Jaca presentado por Marco de Manaria, Mañaria o Mañaría entre 1597 y 1598 (ficha nº 195).

LAS MÚLTIPLES POSIBILIDADES DEL CATÁLOGO. LECTURAS PARTICULARES Y TRANSVERSALES

El trabajo de inventario y catalogación ha conseguido reunir en un solo volumen unos materiales excepcionales, hasta ahora dispersos, la mayoría poco conocidos y considerados, y en algunos casos, inéditos, que pueden analizarse desde múltiples puntos de vista, en su calidad de instrumentos de proyección o registro, pero también, como testimonios de un valor documental incuestionable para estudiar las empresas ideadas —o simplemente reflejadas— en ellos, para avanzar en el conocimiento de quienes los realizaron, o incluso para abordar el estudio de diferentes cuestiones como los modelos tipológicos, las soluciones de abovedamiento, o los diseños de crucería planteados en la arquitectura gótica peninsular.

Las obras

Sobre la importancia de todos estos instrumentos para el estudio de los edificios proyectados o registrados en ellos basta con aproximarse a cada una de las fichas, sobre todo, a sus comentarios, en los que, siempre que ha sido posible, han tratado de analizarse en relación con las empresas para las que se realizaron. Su utilidad, absolutamente incuestionable en aquellos casos en los que las obras han llegado hasta nuestros días, aunque sea transformadas, todavía

Fig. 75. Proyecto para la construcción de la capilla de los Idiáquez en la iglesia parroquial de Santa María de San Sebastián, fechado hacia 1539 ((ficha nº 80).

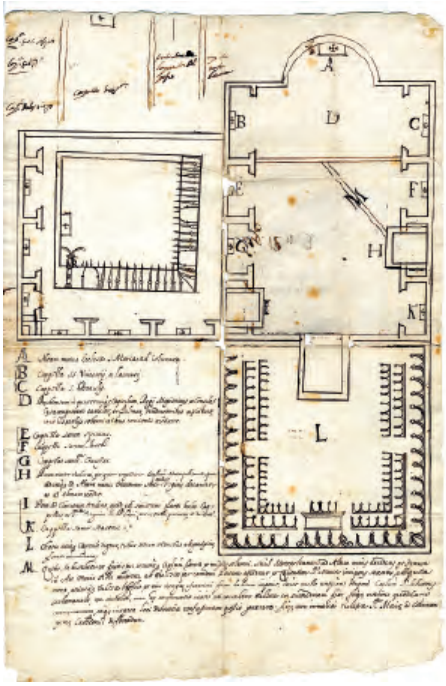


Fig. 76. Croquis de la planta de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza (ficha nº 89).

parece mayor en los que las fábricas han terminado desapareciendo. En este sentido, cabría mencionar el proyecto para la construcción de la capilla de los Idiáquez en la iglesia parroquial de Santa María de San Sebastián, fechado en torno a 1539 (ficha nº 80) [fig. 75], que permite conocer la planimetría y organización interna de un templo, que, reformado a partir de 1566, terminará derribándose para levantarse de nuevo en el siglo XVIII, o el croquis de la planta de la antigua iglesia colegial de Santa María del Pilar de Zaragoza (ficha nº 89) [fig. 76], que constituye, pese a su carácter esquemático, un instrumento de un valor incalculable —sobre todo, habida cuenta la escasez de otros testimonios gráficos o arqueológicos—, para poder realizar cualquier tipo de aproximación sobre el edificio, su claustro, e indudablemente, la primitiva capilla del Pilar, que acabarán sucumbiendo ante el impulso constructivo de la nueva fábrica, iniciada en los años ochenta del siglo XVII.

Los autores

En cuanto a sus autores, más allá de los grandes nombres de la arquitectura peninsular del periodo, en el catálogo se suceden los de otros muchos profesionales, si no anónimos, por lo menos, muy poco estudiados, que responden a perfiles completamente diferentes. Entre ellos, figuran muchos profesionales de la piedra, a los que se les supone una formación práctica, técnica, transmitida en el seno de cuadrillas conformadas, con frecuencia, por varios miembros de una misma familia, que habrían de contribuir de manera decisiva, tanto por el tipo de formación recibida, cuanto por la asombrosa movilidad de las células en las que trabajaban, no ya a la difusión —que también—, sino, sobre todo, a la extraordinaria pervivencia de los sistemas de trabajo, las tradiciones constructivas, las soluciones arquitectónicas e incluso las formas del Gótico en la Península Ibérica.

Entre ellos, y a título estrictamente ilustrativo, cabría incluir a Francisco y Juan de Marrubiza —casi

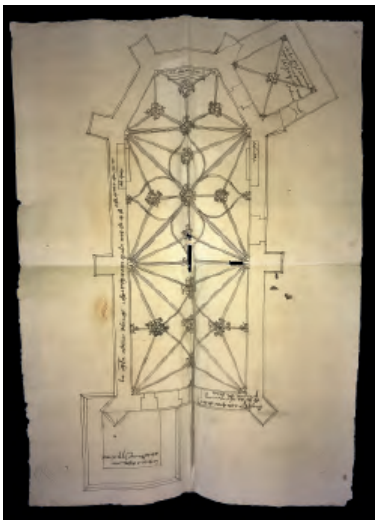


Fig. 77. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Senés de Alcubierre, atribuido a Francisco Marrubiza, y fechado en 1539 (ficha nº 77).

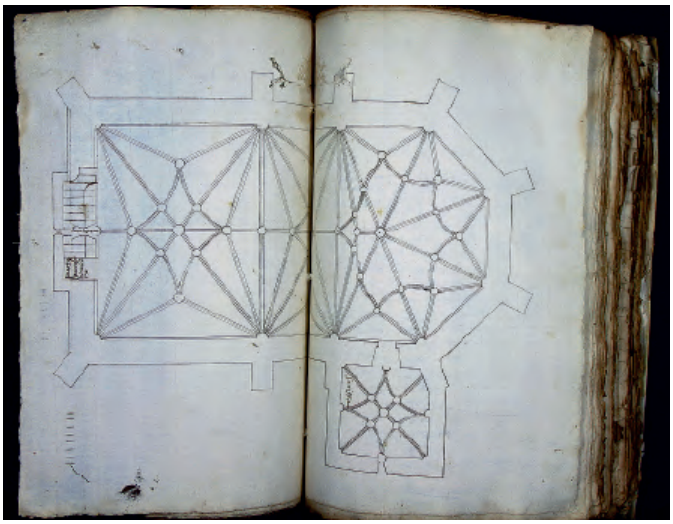


Fig. 78. Proyecto para parroquia de San Martín de Soravilla, realizado por Juan de Marrubiza en 1564 (ficha nº 122).

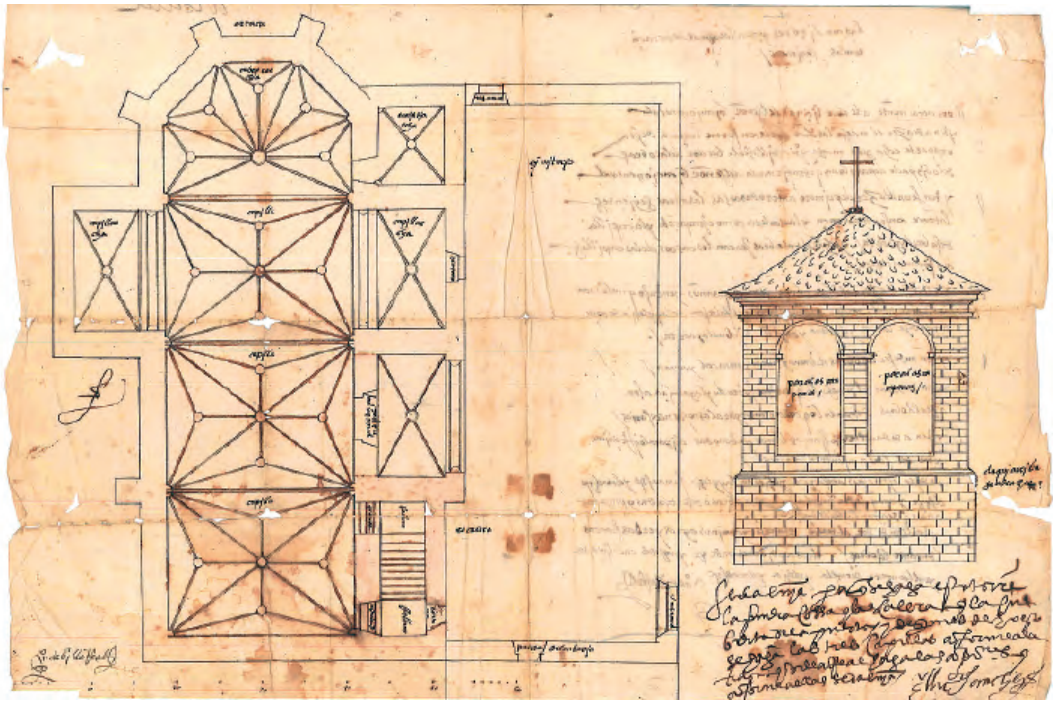
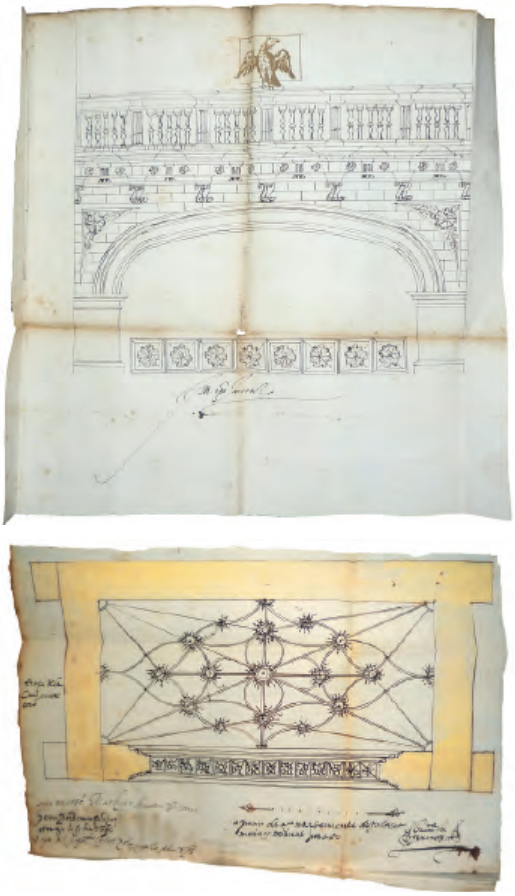


Fig. 79. Proyecto para el abovedamiento de la nave de la iglesia de San Miguel de Artazu, y alzado del campanario de la torre, realizado por Juan de Villarreal en 1577 (ficha nº 155).



Figs. 80.1 y 80.2. Proyectos para el frente y el abovedamiento del coro elevado de la iglesia parroquial de Ansó, realizados por Bartolomé de Hermosa en 1597 y 1600 (fichas núms. 191 y 197).

con toda seguridad, padre e hijo—, relacionados con los proyectos para las iglesias de Senés de Alcubierre (Huesca) (ficha nº 77) [fig. 77], Biel (ficha nº 92) [fig. 7.8], y San Martín de Soravilla, en Andoáin (Guipúzcoa) (ficha nº 122) [fig. 78]; a Juan de Villarreal y a su hijo, Miguel de Altuna, que parecen protagonizar un interesante caso de ascenso profesional, desde el ámbito de la ejecución, a las oficinas del obispado de Pamplona, para el que desarrollarán una intensa labor tanto de proyección como de documentación en el desempeño de sus funciones como veedores de las obras de la diócesis, de la que nos han llegado interesantes ejemplos, como los diseños

Fig. 81. Propuestas para el abovedamiento de la nave central de la catedral de Jaca presentadas por Jerónimo de Nogueras entre 1597 y 1598 (ficha nº 194).

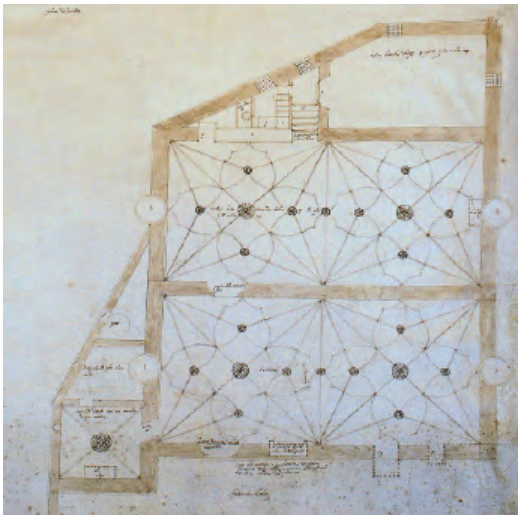


Fig. 82. Detalle del proyecto para la sacristía y otras dependencias anejas de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, realizado por Andrés de Alcober en 1595 (ficha nº 184).

realizados para las parroquiales navarras de Sagüés (ficha nº 132), Monteagudo (ficha nº 153), Artazu (ficha nº 155) [fig. 79], Azoz (ficha nº 186) [fig. 53], Iturmendi (ficha nº 192) [fig. 54], y Oco (ficha nº 196) [fig. 55], o las guipuzcoanas de Oyarzun (ficha nº 145) [fig. 43.1], Zumárraga (ficha nº 157) [fig. 6], e Icazteguieta (ficha nº 199) [fig. 56], o incluso, a Juan de Aguirre, cuya llamativa propuesta para la parroquial de Zumárraga (ficha nº 152) [fig. 49], constituye un ejemplo extraordinario de los esfuerzos realizados desde la tradición constructiva bajomedieval para responder a los retos que implicaba la adopción del nuevo sistema renacentista, que ya podrán declinar con bastante soltura otros profesionales, como Bartolomé de Hermosa, autor de los proyectos para el coro de la parroquial de Ansó (Huesca), realizados en 1597 y 1600 (fichas núms. 191 y 197) [figs. 80.1 y 80.2], o Jerónimo de Nogueras, que tras un periplo por tierras castellanas, riojanas, leonesas y navarras del que continuamos sabiendo relativamente muy poco, terminará presentando dos propuestas radicalmente distintas, una de crucería, y otra acasetonada, para el abovedamiento de la nave central de la catedral de Jaca entre 1597 y 1598 (ficha nº 194) [fig. 81].

En todo caso, el catálogo también viene a reflejar la existencia de un buen número de profesionales habituados al manejo del ladrillo y el yeso, que también proyectaron obra gótica, solo que ideada para materializarse con estos otros materiales. Es el caso, por ejemplo, de Andrés de Alcober, autor de las propuestas para la parroquial de Torrecilla de Valmadrid (ficha nº 177) [fig. 45], y la sacristía del Pilar de Zaragoza (ficha nº 184) [fig. 82], para la que llegará a plantear la utilización de bóvedas encamonadas.

Los modelos tipológicos

Con respecto a las tipologías edilicias, el catálogo arranca con diferentes propuestas —de carácter eminentemente especulativo— para cabeceras de iglesias de tres naves, como las reflejadas en los rasguños de Alcañiz (ficha nº 1) [fig. 20] y de Cuenca (ficha nº 3) [fig. 21], así como con la fórmula ideada para la catedral de Tortosa por Antoni Guarch, fechada entre 1379 y 1382 (ficha nº 8) [fig. 22], que, diseñada como una suerte de solución de compromiso entre el modelo planimétrico empleado en la definición de la catedral de Valencia, y el utilizado en las de Barcelona y Gerona, no llegará ejecutarse.[54]

Les sigue, en riguroso orden cronológico, el nuevo modelo catedralicio de cruz latina inscrita —y testero recto— ideado para la *Magna hispalense* (ficha nº 29) [fig. 83], que volverá a utilizarse en la construcción de otros edificios de la misma naturaleza, a este lado y al otro del Atlántico —en Salamanca (ficha nº 75), Jaén, Valladolid o México (ficha nº 126) [fig. 84]— a lo largo del Quinientos, y cuyos ecos todavía podrían rastrearse en otros proyectos todavía posteriores, como el planteado para la construcción del Pilar de Zaragoza en el último cuarto del siglo XVII.

Asimismo, el trabajo recoge un amplio catálogo de soluciones para iglesias de una y tres naves, algunas, especialmente originales, como la propuesta planteada para la parroquial de la Asunción de Zumárraga por Juan de Aguirre, fechada en 1577 (ficha nº 152) [fig. 49], o el modelo de "falso salón" ideado para la colegial de Daroca (Zaragoza) por Juan de Marrón, datado en 1586 (ficha nº 169) [fig. 85].

El proyecto planteado por Aguirre perseguía levantar una iglesia conformada por dos módulos perfectamente diferenciados. En primer lugar, un cuerpo de una sola nave con capillas entre los contrafuertes comunicadas entre sí, dotadas de tribunas y cerradas al mismo nivel del que habrían de arrancar las bóvedas —de crucería— del buque del templo, y en segundo lugar, una cabecera triconque, como las desarrolladas en el ámbito castellano desde finales del Cuatrocientos,[55] solo que cerrada mediante bóvedas pétreas de crucería acasetonada. Se trataba, en consecuencia, de conectar un módulo que podía terminar ofreciendo una sensación de espacio unitario muy próxima a la proporcionada por el modelo de salón, con una cabecera centralizada; pero su propuesta, igualmente arriesgada desde el punto de vista formal, no logrará salir adelante, dado que los responsables de la fábrica del edificio acabarán inclinándose por el modelo de salón, cerrado con bóvedas de crucería, planteado por Santuru de Arizti y Juan de Villarreal, que conocemos gracias a la copia del diseño original realizada por el segundo en 1578 (ficha nº 157) [fig. 6].

---

[54] Zaragozá Catalán, A. e Ibáñez Fernández, J., 2014, p. 275; Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., 2015, p. 232.

[55] Alonso Ruiz, B., 2015.

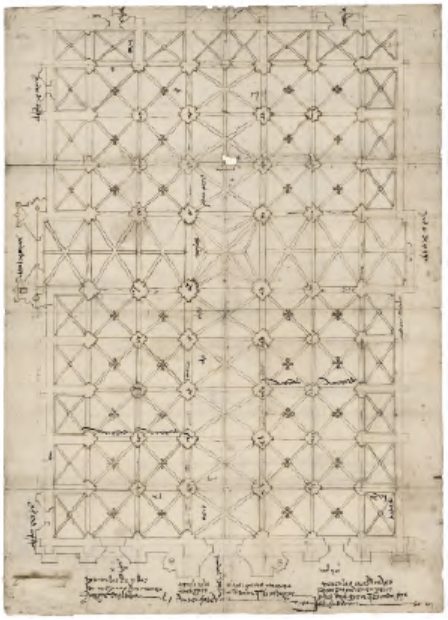


Fig. 83. Copia de la *traça* general de la catedral de Sevilla (ficha nº 29).

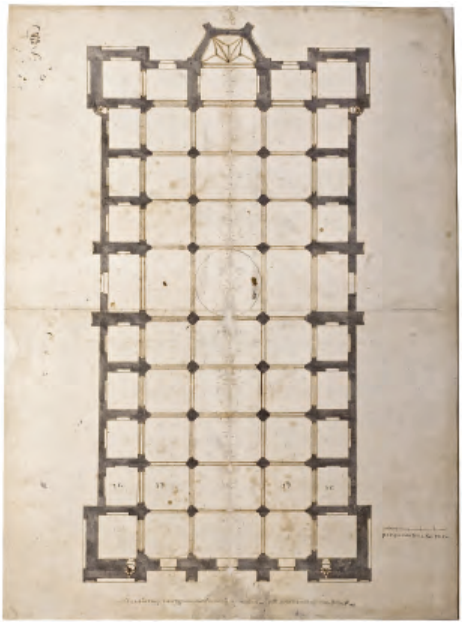


Fig. 84. Copia del segundo proyecto para la catedral nueva de la ciudad de México, atribuido a Claudio de Arciniega, y fechado en torno a 1567 (ficha nº 126).

Por su parte, partiendo de la configuración alcanzada por la catedral de Zaragoza a lo largo de su azarosa historia constructiva, Marrón vendrá a plantear una solución perfectamente regularizada, compuesta por un módulo basilical de tres naves abovedadas a la misma altura, un transepto —el elemento que vendría a evidenciar la "falsedad" del salón— cerrado al mismo nivel que el cuerpo de naves, para cuya encrucijada llegó a contemplarse la elevación de una solución cupulada, y una cabecera compuesta, en este caso, por tres capillas dispuestas en batería, abiertas al crucero y de testero recto, que no solo llegará a ejecutarse, sino que servirá de base para definir un nuevo subtipo arquitectónico, que, perfectamente acomodable a los presupuestos del Clasicismo y el Barroco, habrá de conocer una fortuna extraordinaria a lo largo de los siglos XVII y XVIII.[56]

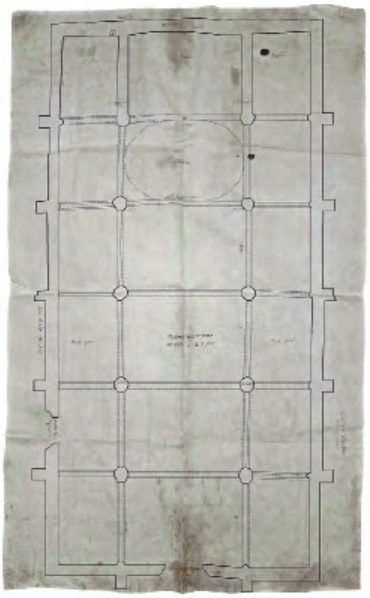


Fig. 85. Proyecto para la construcción de la nueva iglesia colegial de Santa María de los Corporales de Daroca, realizado por Juan de Marrón en 1586 (ficha nº 169).

[56] Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., 2016, pp. 198-204.

Las soluciones de abovedamiento

Por lo que respecta a las soluciones de abovedamiento, debe señalarse que las bóvedas pudieron concebirse para voltearse en piedra, en ladrillo, generalmente dispuesto de plano, como bóvedas tabicadas, o incluso con cañizos o camones, es decir, como bóvedas encamonadas, pero que los instrumentos de representación gráfica no suelen reflejar el material con el que se proyectaron o realizaron. De hecho, más allá de los elocuentes despieces isódomos utilizados en el dibujo de presentación de San Juan de los Reyes de Toledo (ficha nº 28) [fig. 19], en el proyecto para la reconstrucción de la iglesia de San Lorenzo de Agrón, en Ames (ficha nº 52) [fig. 25], o en el levantamiento parcial de la cabecera de la parroquial de Priego (ficha nº 87) [fig. 61], tan solo cabría reseñar la inequívoca plasmación seccionada de los perfiles de los nervios que puede descubrirse en la propuesta planteada para la iglesia de Zumárraga por Juan de Aguirre (ficha nº 152) [figs. 49 y 57], que, tal y como ya se ha señalado, venía a subrayar que el maestro había proyectado abovedar el edificio con piedra, aplicando sistemas de crucería, incluso para los diseños acasetonados previstos para el conjunto de la cabecera.

En realidad, suele ser la documentación asociada la que permite precisar el material con el que se proyectaron o construyeron las bóvedas, y la que, en consecuencia, permite interpretar correctamente los gráficos, sobre todo, en aquellos casos en los que la obra no llegó a ejecutarse, o no se ha conservado. Su importancia puede valorarse de atender a los diseños de crucería reflejados en la copia del proyecto para la parroquial de la Asunción de Zumárraga presentado por Santuru de Arizti y Juan de Villarreal (ficha nº 157) [fig. 6], que se creyeron realizados para soluciones pétreas, lo que, subsidiariamente, llevó a considerar que los artificios gráficos empleados por Aguirre para trasladar su propuesta de abovedamiento para el templo pudieron responder a la voluntad del maestro de asegurar a sus potenciales clientes que sus novedosos diseños acasetonados habrían de materializarse conforme al mismo principio constructivo que supuestamente habrían contemplado utilizar sus competidores,[57] cuando, en realidad, una lectura atenta del acuerdo finalmente suscrito con Arizti y Villarreal, permite descubrir que las complejas bóvedas de crucería que habían proyectado para el edificio no habrían de voltearse en piedra, sino con ladrillo. No en vano, el acuerdo especificaba que *los cruzeros y combados y dovelaje* (fuesen) *de rejuela bien cozida asentada con buena cal apurada y bien acondicionada o con hiesso allandose bueno y en buena comodidad y presçio*.[58]

Aclarado este aspecto, el diseño de Aguirre parece cobrar una nueva significación, como el medio que pudo utilizar el maestro para evidenciar que su propuesta, mucho más avanzada tanto desde el punto de vista tipológico, como desde el formal, pasaba, en todo caso, por aplicar un sistema completamente diferente, basado en el empleo de la piedra; una cuestión sobre la que, desde luego, terminará cimentando su alegato ante los tribunales eclesiásticos de Pamplona cuando decida recurrir el acuerdo alcanzado con Arizti y Villarreal. En efecto, en su exposición no sentirá la necesidad de reivindicar su arriesgado modelo de iglesia, o su apuesta por el acasetonamiento para las bóvedas de la cabecera, ni llegará a criticar el convencionalismo —tipológico y formal— de la propuesta de sus competidores, sino que se limitará a censurar que la iglesia no fuera a levantarse con *piedra labrada en su totalidad*, advirtiendo que *por ser la tierra muy humeda y de muchos ayres y tempestad*, *señaladamente en tiempo de invierno*, *la obra de rejuela o de ladrillo saldria falsa y peligrosa*.[59]

De igual manera, algunos diseños parecen realizados para bóvedas tabicadas, bien por su carácter excesivamente ornamentado —que es lo que sucede, por ejemplo, con el ideado para la iglesia de Santiago de Calatayud, fechado en 1525 (ficha nº 63) [fig. 50], o con los presentados para el abovedamiento de una capilla de la iglesia del hospital de San Lázaro de Valladolid en 1558 (fichas núms. 109 y 110) [figs. 51.1 y 51.2]—, o justo por todo lo contrario, es decir, por limitarse a reflejar de una manera absolutamente esquemática, mediante trazos únicos, los nervios de las crucerías, tal y como puede descubrirse en el rasguño incluido en el contrato para la reforma de la ermita de Nuestra Señora de Cogullada de Zaragoza, firmado en 1525 (ficha nº 64) [fig. 86], o en el proyecto para

[57] Gómez Martínez, J., 1998, pp. 119-120.

[58] El contrato se había publicado en García Gainza, Mª C., 1971, p. 275.

[59] Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P.], Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 70 - nº 27. Véanse fichas núms. 146 y 151.

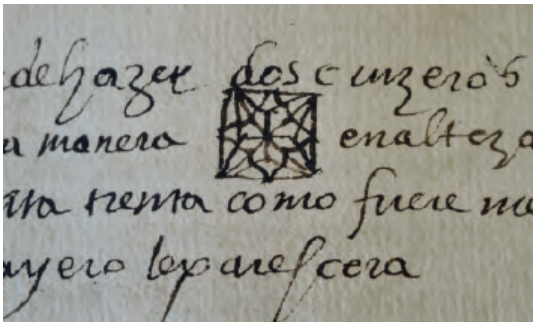


Fig. 86. Rasguño con el modelo de crucería para las bóvedas de la ermita de Nuestra Señora de Cogullada, realizado en 1525 (ficha nº 64).

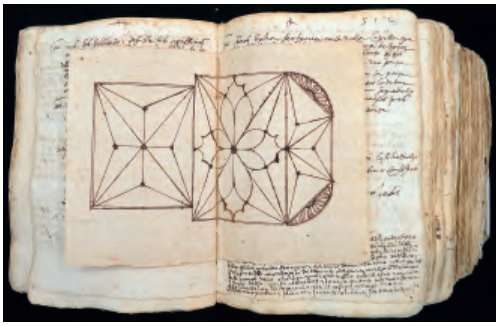


Fig. 87. Proyecto para el abovedamiento de la capilla de Nuestra Señora del Remedio del monasterio de San Lamberto de Zaragoza, fechado en 1556 (ficha nº 106).

el abovedamiento de la capilla de Nuestra Señora del Remedio del monasterio de San Lamberto de la capital aragonesa, fechado en 1556 (ficha nº 106) [fig. 87]; una economía de medios perfectamente comprensible, dado que, una vez superada la necesidad de recurrir al volteo de nervios de piedra, de ladrillo o de yeso estructural, lo único que precisaba el maestro era el esquema general del diseño que habría de trasladar a los cascos de las bóvedas, apoyándose en el tendido de raíles de ladrillos enfilados, o directamente con yeso. Pero también en estos casos debe extremarse la precaución. Resulta necesario acudir al análisis de la documentación para descubrir que, por ejemplo, las bóvedas diseñadas para la sacristía del Pilar de Zaragoza en 1595 (ficha nº 184) [fig. 82], o la ideada para la capilla de la casa de los canónigos del templo en la localidad de Brea de Aragón cinco años más tarde (ficha nº 198) [fig. 35.2], habrían de confeccionarse con *cañas*, cañizos o camones.[60]

Los diseños de crucería

Finalmente, por lo que respecta a los diseños de crucería, conviene advertir que a la crucería simple, empleada en los rasguños de Alcañiz (ficha nº 1) [fig. 20] y de Cuenca (ficha nº 3) [fig. 21], o en el proyecto para la catedral de Tortosa realizado por Antoni Guarch entre 1379 y 1382 (ficha nº 8) [fig. 22], no tardará en sumarse la solución de terceletes de cinco claves, que aparece en diseños muy tempranos, como el de la catedral de Sevilla (ficha nº 29) [fig. 83] —en este caso, como solución de cierre para el cimborrio—, o el de la capilla de Santa Ana del monasterio de Guadalupe (ficha nº 24) [fig. 88], pero que habrá de continuar utilizándose a lo largo de todo el Quinientos. Así vendrían a demostrarlo, entre otros ejemplos, el proyecto para la capilla de la Anunciación del monasterio jerónimo de Montamarta (Zamora), realizado por Juan de Campos en 1508 (ficha nº 39) [fig. 89]; el segundo proyecto para la iglesia de San Telmo de San Sebastián, fechado en 1546 (ficha nº 90) [fig. 7.7]; los realizados para la parroquial de San Vicente de la capital donostiarra, datados dos años más tarde (ficha nº 93) [figs. 4 y 5]; los proyectos realizados para los abovedamientos de las iglesias de Navardún (Zaragoza) (ficha nº 144) [fig. 90], Artazu (Navarra) (ficha nº 155) [fig. 79], y Mucientes (Valladolid) (ficha nº 168) [fig. 91], fechados en 1573,

[60] Así, en el acuerdo para la construcción de la sacristía, el maestro, Andrés de Alcober se comprometió a *forjar* (los) *quatro cruzeros conforme a la traça de çindrias de madera* (…) *texiendo los campos de dichos cruzeros con cañas* (para) *echar una camisa de algez vizcocho por ençima de dichos cruzeros* [Ibáñez Fernández, J., 2010a, p. 381, y doc. nº 1, pp. 400-403], mientras que en el suscrito para la construcción de la vivienda, en lo referente a la bóveda del oratorio que debía habilitarse en su segundo piso, se especificó la necesidad de *armar un telar con fustes pequeños encajados en las paredes*, *amuscados uno con otro y enclavados*; de *armar sus çinvrias*; de disponer *sus cañas mui espesas de çinvria a çinvria*, y de forjarlo todo *de algez*, procurando que las *çinvrias* (pudiesen servir) *de cruçeros*, es decir, como nervios diagonales [Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza (A.C.P.Z.), 6.4.1.6. Véase ficha nº 198].

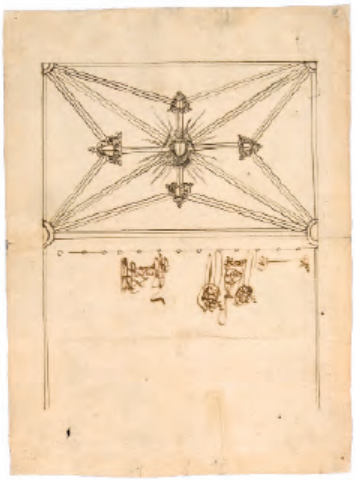


Fig. 88. Diseño de la bóveda de terceletes de cinco claves de la capilla de Santa Ana del monasterio de Guadalupe, realizado por Egas Cueman hacia 1467 (ficha nº 24).

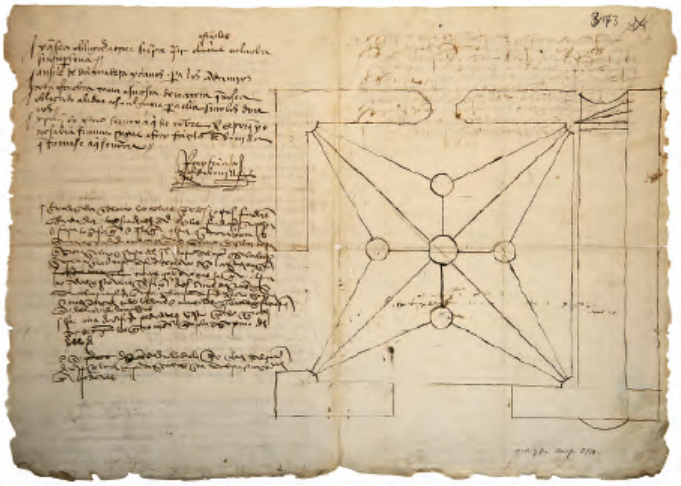


Fig. 89. Proyecto para la capilla de la Anunciación del monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Santa María en Montamarta, realizado por Juan de Campos en 1508 (ficha nº 39).

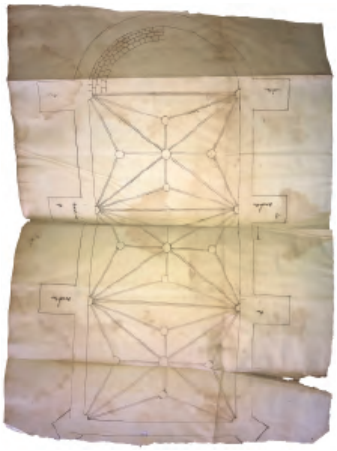


Fig. 90. Proyecto para el abovedamiento de la iglesia parroquial de Navardún, fechado en 1573 (ficha nº 144).

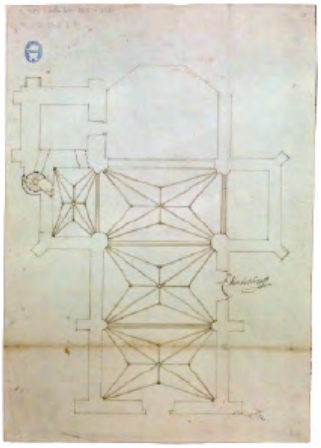


Fig. 91. Proyecto para el abovedamiento de la parroquia de San Pedro de Mucientes, realizado por Alonso de Tolosa en 1585 (ficha nº 168).

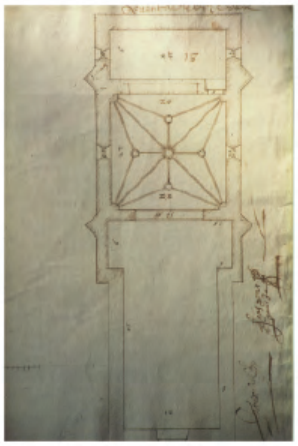


Fig. 92. Proyecto para la ampliación de la iglesia parroquial de San Fiz de Eirón, en Mazaricos, realizado por Gaspar de Arce *el Viejo* en 1589 (ficha nº 171).

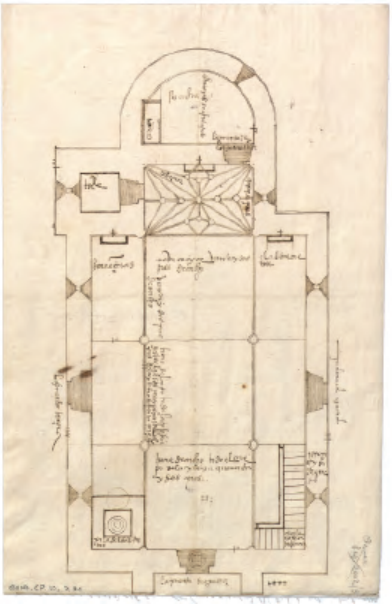


Fig. 93. Proyecto para la reforma de la iglesia parroquial de Aranzueque (ficha nº 35).

Fig. 94. Proyecto para la segunda etapa de la catedral de Coria, realizado por Bartolomé de Pelayos en 1502 (ficha nº 37).

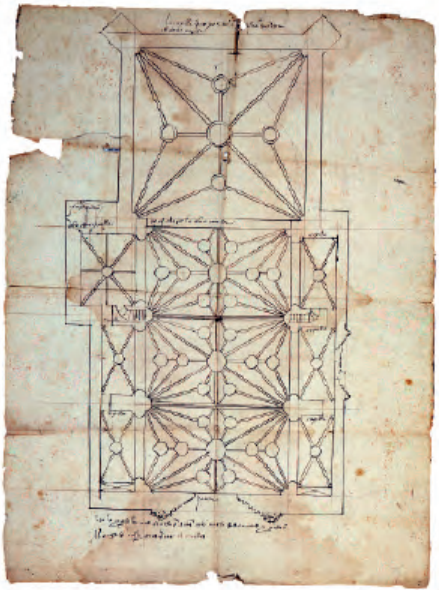


Fig. 95. Proyecto para la construcción de la iglesia de Jávea, atribuido a Domingo de Urteaga, y fechado con anterioridad a 1513 (ficha nº 44).

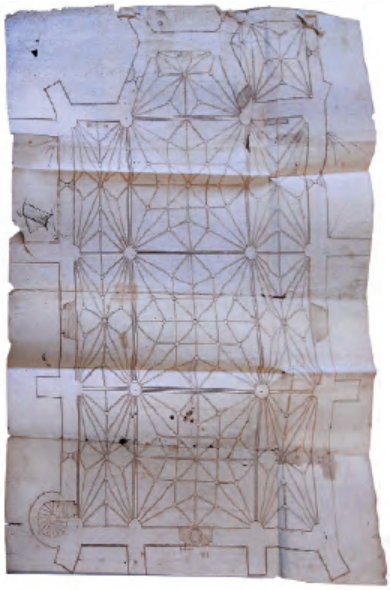


Fig. 96. Segundo proyecto para la parroquial de Azcoitia (ficha nº 54).

Fig. 97. Primer proyecto para la parroquial de Azcoitia, realizado por Pedro de Esaburu en torno a 1522 (ficha nº 54).

Fig. 98. Propuesta planimétrica para la catedral de Segovia, fechada en 1524 (ficha nº 56).

Fig. 99. Propuesta planimétrica para la catedral de Segovia, fechada en 1524 (ficha nº 58).

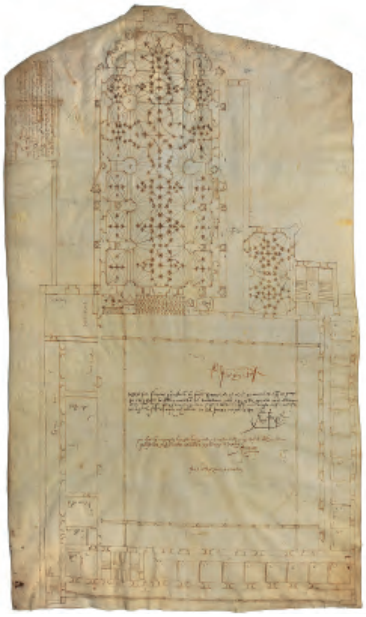


Fig. 100. Primer proyecto para la construcción del convento de San Telmo de San Sebastián, realizado por fray Martín de Santiago en 1542 (ficha nº 86).

1577, y 1585, respectivamente, o el proyecto para la ampliación de la parroquial de San Fiz de Eirón, en Mazaricos (La Coruña), realizado por Gaspar de Arce *el Viejo* en 1589 (ficha nº 171) [fig. 92].

Pero es que, además, la bóveda de terceletes servirá de base para nuevos diseños, mucho más complejos, enriquecidos mediante la inclusión de nervios y ligaduras rectas, tal y como puede descubrirse en el proyecto para la reforma de la iglesia de Aranzueque (ficha nº 35) [fig. 93], el presentado para la segunda fase constructiva de la catedral de Coria por Bartolomé de Pelayos (ficha nº 37) [fig. 94], el de la parroquial de Jávea (Alicante), atribuido a Domingo de Urteaga y fechado con anterioridad a 1513 (ficha nº 44) [fig. 95], o el segundo de los presentados para la de Azcoitia (ficha nº 54) [fig. 96].

Andado el tiempo, la aparición del combado, registrada gráficamente en el primer proyecto para el claustro de la enfermería del monasterio de Guadalupe (ficha nº 48) [fig. 38], permitirá conformar diseños sumamente complejos, como los desarrollados en el primero de los proyectos presentados para la construcción de la iglesia parroquial de Azcoitia, firmado por Pedro de Esaburu, y fechado con anterioridad a 1522 (ficha nº 54) [fig. 97], en las dos propuestas planimétricas presentadas para la catedral de Segovia, datadas en 1524 (fichas núms. 56 y 58) [figs. 98 y 99], o en el proyecto para la construcción del convento de San Telmo de San Sebastián, realizado por fray Martín de Santiago en 1542 (ficha nº 86) [figs. 30 y 100].

Estas soluciones, en las que los combados podían modificar su flexión en su propio desarrollo, enlazarse para conformar los característicos pies de gallo quebrados mediante doble conopio —presentes ya en el proyecto para la capilla de los Ruiz en San Juan Bautista de Tudela, fechado en 1540 (ficha nº 82) [fig. 42.1]—, tenderse para ligar los diseños de dos tramos consecutivos, y terminar generando varias teorías de nervios curvos en torno a los polos de las bóvedas, tal y como puede descubrirse en los efectistas diseños presentados para la sala capitular y la cabecera de la iglesia del monasterio cisterciense de Tulebras (Navarra), fechados en 1563 (fichas núms. 120 y 121) [figs. 101 y 102], o para la capilla mayor del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante (ficha nº 178) [figs. 103.1 y 103.2], realizados treinta años más tarde, acabarán alcanzando una fortuna extraordinaria en diferentes territorios peninsulares, pero, sobre todo, en aquellos en los que el manejo del yeso permitía materializar propuestas tan audaces desde el punto de vista formal, como poco arriesgadas desde el técnico o estructural, como la planteada para la capilla de los señores de Fontellas en la iglesia de San Francisco de Tudela, fechada en 1584 (ficha nº 165) [fig. 104], en la que llegó a contemplarse la posibilidad de interrumpir la segunda teoría de combados —la más alejada del polo— entre los terceletes y los formaletes.

En última instancia, cabría señalar la aparición de fórmulas acasetonadas, de corte anticuario, que, en el caso de realizarse en piedra, podían materializarse "por cruceros" o mediante la labra y el ensamblado de "piezas enterizas".[61] Así, entre los ejemplos reunidos en el catálogo, cabría señalar la solución finalmente adoptada para la capilla de los duques del Infantado en la iglesia de San Martín de Mendoza (ficha nº 95) [fig. 105]; el proyecto para la iglesia parroquial de Cestona (Guipúzcoa) preparado por Miguel y Martín de Aguirre en 1575 (ficha nº 147) [fig. 106]; la ya varias veces mencionada propuesta para la parroquial de Zumárraga presentada por Juan de Aguirre en 1577 (ficha nº 152) [figs. 49 y 57], que perseguía, tal y como ya se ha señalado, cerrar la zona del testero del templo con bóvedas pétreas acasetonadas resueltas conforme a los principios constructivos de la crucería, o el proyecto para la cabecera de la iglesia de Lumbrales (Salamanca), realizado por Juan de la Puente en 1584 (ficha nº 166) [fig. 107], en el que, más allá del tendido de bóvedas acasetonadas sobre los brazos del crucero y la capilla mayor, llegará a plantearse el volteo de una cúpula sobre la encrucijada del transepto.

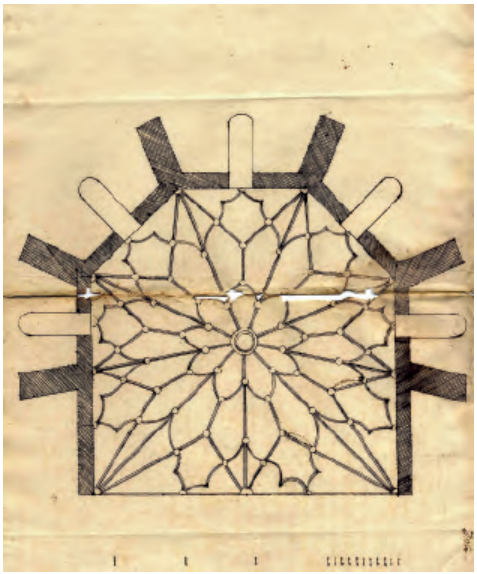
Evidentemente, los materiales reunidos en el catálogo permiten abordar el estudio de otras muchas cuestiones, que no pueden desarrollarse en estas simples páginas introductorias, como el análisis de determinadas estructuras y subtipos arquitectónicos, como los cimborrios,[62] o las escaleras, que más allá de ser objeto de propuestas concretas, como las realizadas para el acceso al coro de la parroquial de Aranzueque (ficha nº 35), o la subida al sobreclaustro de la catedral de Palencia —esta última, atribuida a Gaspar de Solórzano, y fechada en 1519 (ficha nº 49)—, apare-

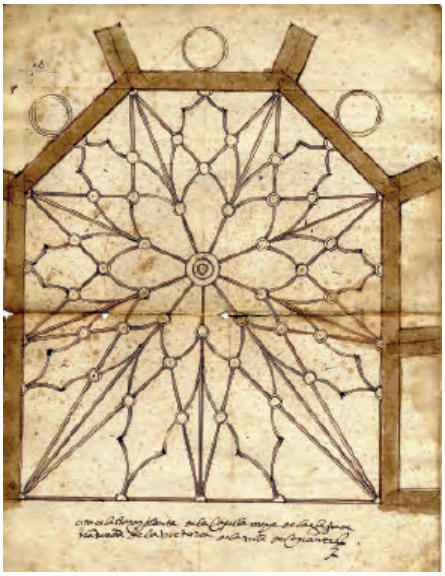
[61] Ibáñez Fernández, J., 2016a, pp. 58-64.

[62] En realidad, los diseños reunidos en este catálogo ya se han utilizado con este objetivo en Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., 2016.

Fig. 101. Proyecto para la construcción de la sala capitular del monasterio cisterciense de Tulebras, realizado en 1563 (ficha nº 120).

Fig. 102. Proyecto para el abovedamiento de la cabecera y el primer tramo de la iglesia del monasterio de Tulebras, realizado en 1563 (ficha nº 121).





Figs. 103.1 y 103.2. Proyectos para la cabecera de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante, realizados en 1593 (ficha nº 178).

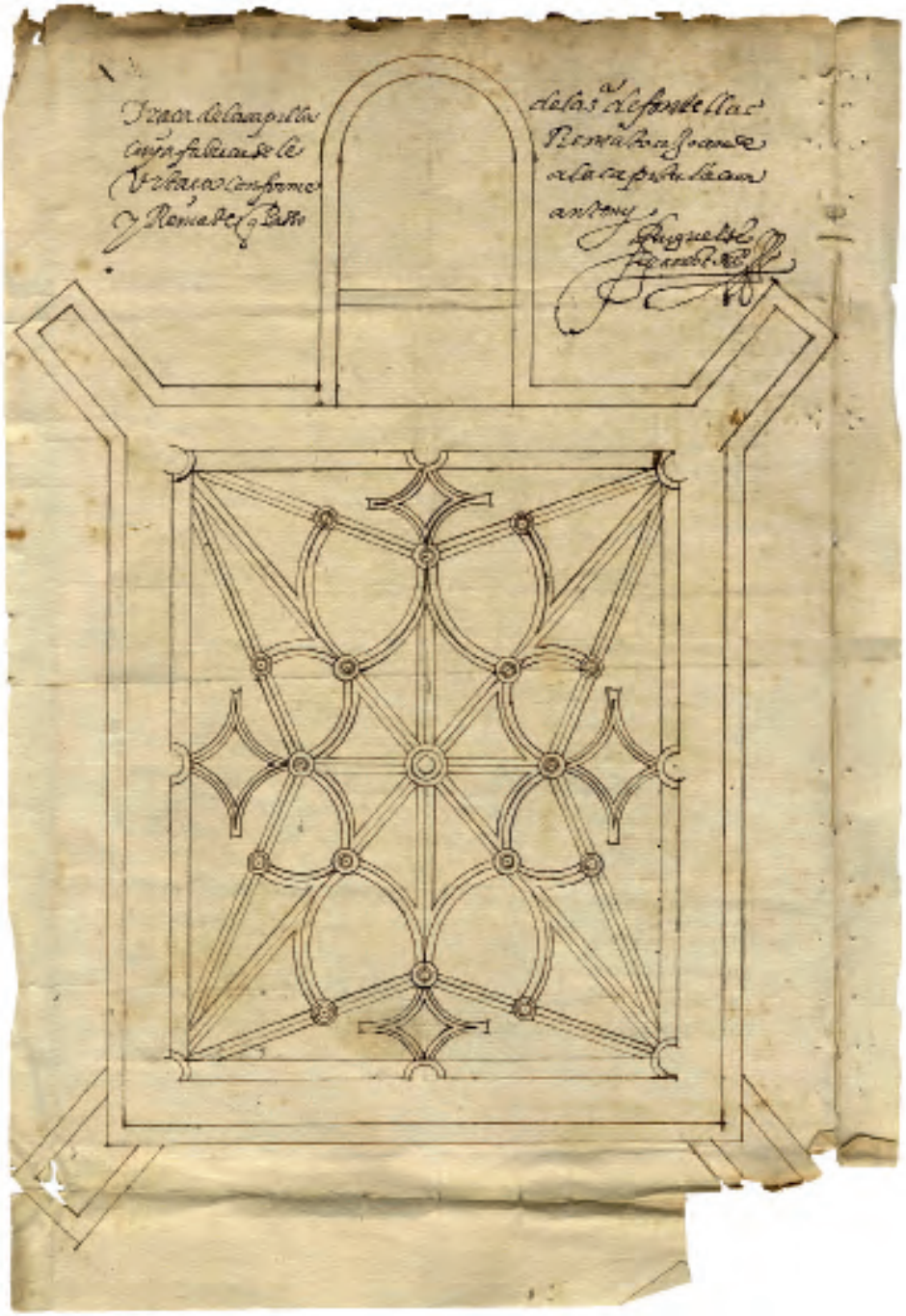


Fig. 104. Proyecto para la construcción de la capilla de los señores de Fontellas en la iglesia del convento de San Francisco de Tudela, realizado en 1584 (ficha nº 165).

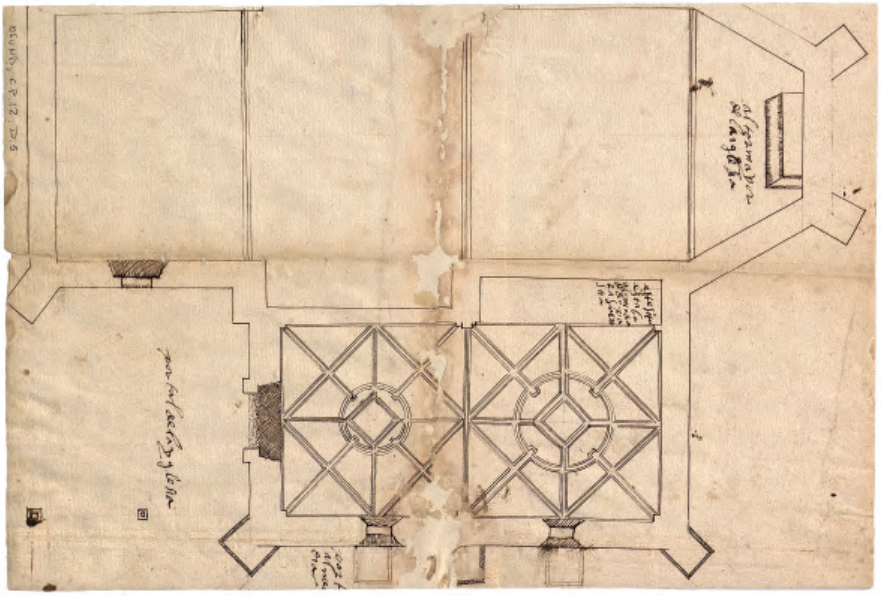


Fig. 105. Proyecto para la construcción de la capilla de los duques del Infantado en la iglesia de San Martín de Mendoza (ficha nº 95).

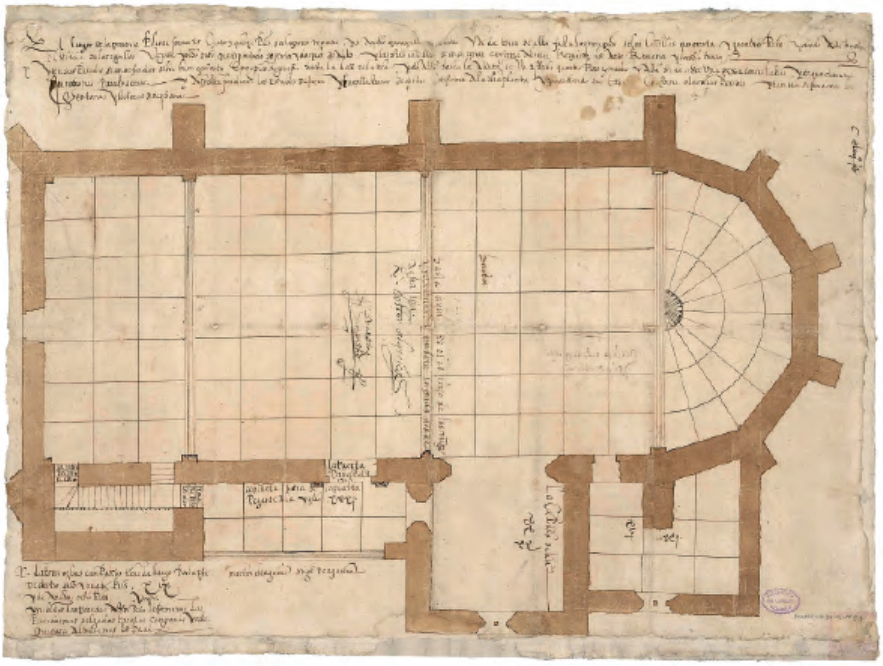


Fig. 106. Proyecto para la iglesia parroquial de Cestona, realizado por Miguel y Martín de Aguirre en 1575 (ficha nº 147).

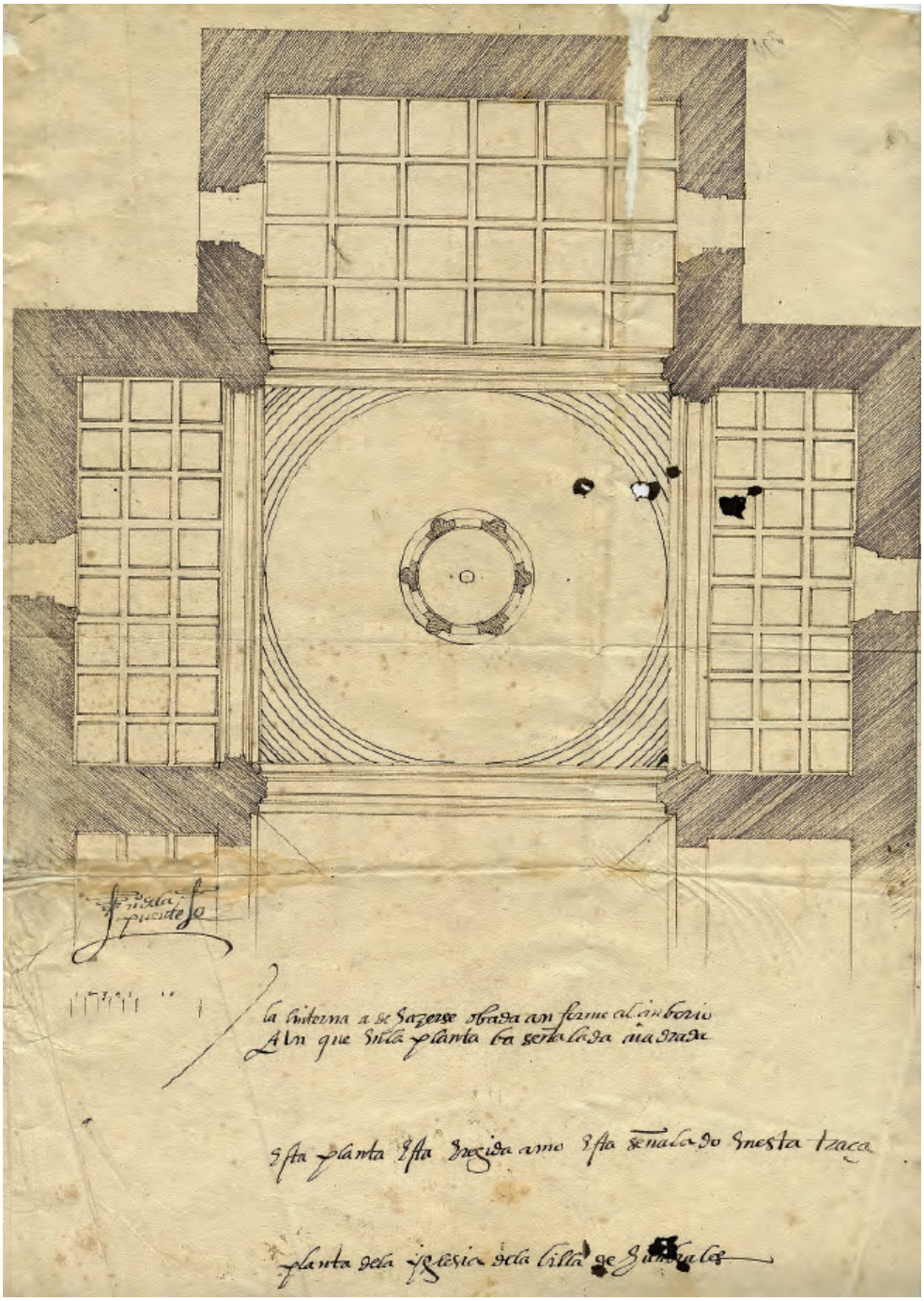


Fig. 107. Proyecto para el crucero y cabecera de la iglesia de Lumbrales, realizado por Juan de la Puente en 1584 (ficha nº 166).

cen representadas en un gran número de diseños, en ocasiones, con una precisión extraordinaria.

De igual manera, los diseños realizados para la confección de retablos permiten explorar otros temas, como, por ejemplo, el desarrollo evolutivo de las mazonerías, que puede trazarse desde el croquis recogido en el vuelto del contrato suscrito con Ferrer Bassa para las pinturas de la capilla de San Miguel del monasterio de Pedralbes (Barcelona), fechado en 1343 (ficha nº 5), o el incluido en la capitulación del retablo de San Marcos de la iglesia de Santa María de Altabás de Zaragoza, firmado en 1391 (ficha nº 9), hasta la propuesta desarrollada en el diseño, lamentablemente incompleto y sin identificar, conservado en el Archivo Histórico Provincial de Huesca y datado entre 1490 y 1520 (ficha nº 33) [fig. 7.3], en el que ya puede descubrirse la tímida introducción de determinados elementos del nuevo repertorio ornamental "al romano".

Si, más allá de contribuir al conocimiento de todos estos instrumentos y dispositivos —paso absolutamente necesario para ponerlos en valor y promover su conservación—, el trabajo realizado permite desarrollar —o cuanto menos, facilitar— estos y otros estudios e investigaciones en el futuro, habremos conseguido el objetivo con el que iniciamos su realización.

Catálogo

1. Rasguño con una solución de cabecera para un templo

1. Título: Rasguño con una solución de cabecera para un templo.

2. Fecha: *ca*. 1250-1300.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Alcañiz (Teruel). Antigua iglesia colegial de Santa María la Mayor. Torre. Primer tramo de escaleras, muro derecho en sentido ascendente.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: El rasguño recoge una solución de cabecera para una iglesia de tres naves, con un presbiterio ochavado, un primer deambulatorio interior conformado por tramos de planta alternativamente cuadrada y triangular, y lo que podría interpretarse, bien como un segundo deambulatorio exterior, bien como una corona de capillas, que se resuelve, igualmente, con tramos de planta alternativamente cuadrada y triangular. El rasguño refleja la proyección de bóvedas de crucería simple en los tramos de planta cuadrada, y de tres nervios en los de perfil triangular.

7. Soporte: Piedra caliza.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Rasguño hecho recurriendo al uso del compás, con estilete o punzón metálicos.

10. Dimensiones: 144 x 80 cm.

11. Anotaciones: Existe una suerte de inscripción sobre la representación del tramo axial del deambulatorio interior que no ha conseguido descifrarse.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Las catas realizadas en la capilla habilitada en el primer nivel de la torre con motivo de las obras de restauración que se están llevando a cabo en esta estructura mientras se redactan estas líneas, han permitido sacar a la luz vestigios de nuevos ejercicios gráficos de este tipo.

14. Comentario: Este rasguño constituye una suerte de ejercicio gráfico en el que se desarrolla una solución de cabecera para una iglesia de tres naves, con un presbiterio ochavado, un primer deambulatorio interior, conformado mediante tramos de planta alternativamente cuadrada y triangular, y lo que podría interpretarse como un segundo deambulatorio, o una corona de capillas, que se resuelve, igualmente, con tramos de planta alternativamente cuadrada y triangular, los primeros abovedados con crucería simple, y los segundos, mediante bóvedas de tres nervios.

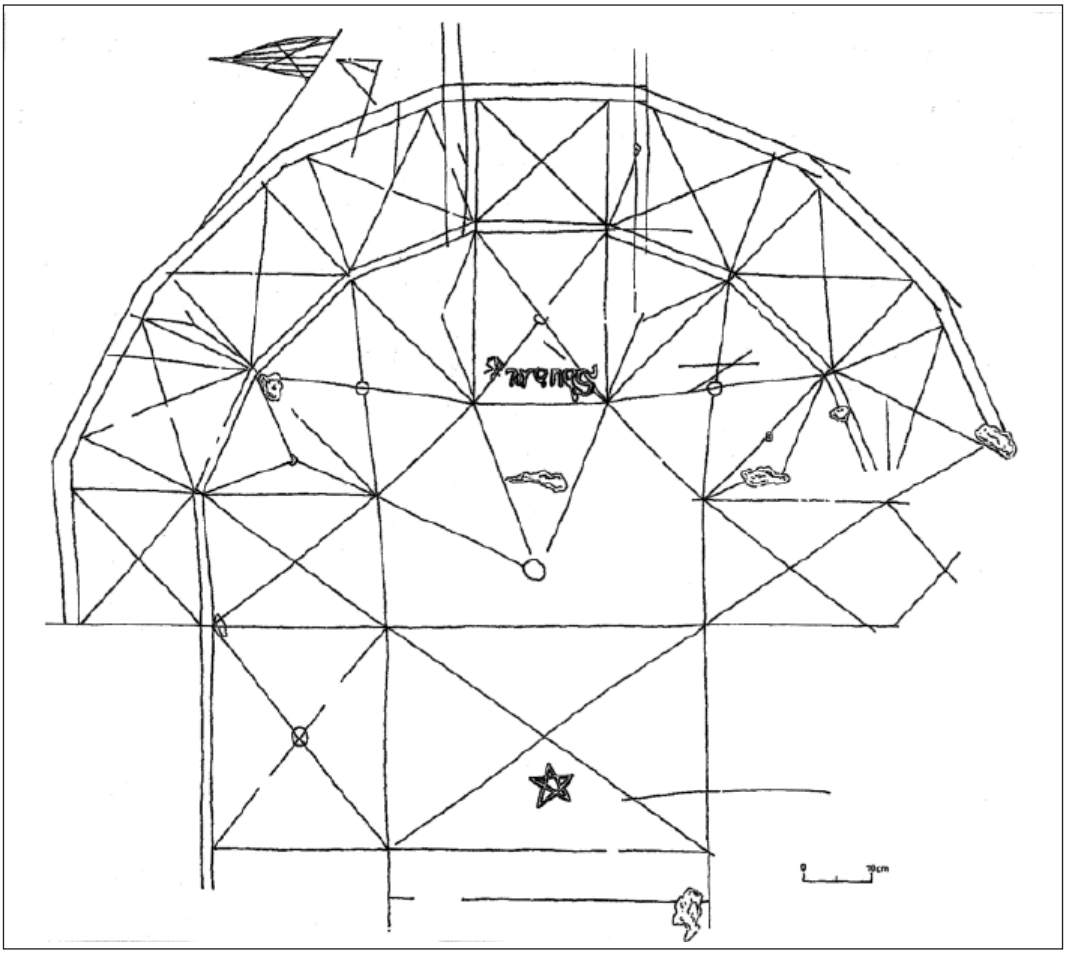
De la solución resulta especialmente interesante la alternancia de tramos utilizada en los dos posibles deambulatorios; una solución inaugurada en la girola exterior de la catedral de Le Mans (*ca*. 1217-1255), y empleada de manera prácticamente simultánea en las dos de la catedral de Toledo (*ca*. 1222).

Es posible que el ejercicio se realizase en un contexto de discusión, de debate, en relación con la solución que habría de adoptarse en la cabecera del propio templo alcañizano, que ha tratado de reconstruirse a partir de los restos localizados en la zona de la capilla de la Soledad, y de las descripciones del viejo templo medieval, realizadas antes de que el edificio terminara derribándose para construirse el nuevo, en el siglo XVIII.

De los datos obtenidos a través de estas vías se desprende que la cabecera finalmente construida dispuso de un solo deambulatorio al que se abrían tres capillas radiales. Lo que todavía no puede precisarse es si la girola se resolvió mediante tramos de planta trapezoidal, lo que pudo conferir al testero de la colegiata un aspecto muy similar al ofrecido por el de la catedral de Metz, o el de la iglesia de Santa Eulalia de Palma de Mallorca, o si terminó configurándose mediante tramos de planta alternativamente cuadrada y triangular, adoptando una fórmula estrechamente vinculada con la reflejada en el rasguño.

De haber sido así, la cabecera de la iglesia colegial de Alcañiz habría podido presentar un desarrollo similar al que puede descubrirse tanto en el tabernáculo que cubre la imagen del Salvador de la portada septentrional de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, como en el dispuesto sobre la imagen de Nuestra Señora del mainel de la Puerta del Amparo de la catedral de Pamplona; dos microarquitecturas que se relacionan con Guillermo Inglés, y que se fechan en los años centrales del siglo XIV.

En todo caso, la alternancia de tramos del deambulatorio terminará aplicándose en la cabecera de la catedral de Tortosa (Tarragona), que comenzó a cons-



Calco del rasguño tomado de Thomson Llisterri, T., 2006, p. 19.

truirse en 1347, y pudo redefinirse bajo la dirección de Pere Moragues, que dirigió la fábrica del templo entre 1382 y 1388, contando con el concurso, en calidad de aparejador, de Joan de Maine o Juan de Mayni; un profesional de origen picardo al que se ha identificado con Juan de Frenoy o de la Frenoya, que, además de aparecer documentado en Zaragoza y en Tortosa, también pudo trabajar en Morella (Castellón).

Finalmente, la alternancia de tramos todavía puede descubrirse tanto en los tabernáculos del tímpano y el gablete de la portada principal, como en la resolución adoptada para la corona de capillas y sacristías de las *Capelas imperfeitas* de la iglesia del monasterio de Batalha (Portugal); dos empresas fechadas a comienzos del siglo XV y relacionadas con el enigmático maestro Huguet, que pudo acudir a tierras portuguesas desde la Corona de Aragón.

El interesante itinerario geográfico que señalan estos rasguños, microarquitecturas y fábricas construidas permite descubrir las vías y las trayectorias que siguieron las ideas, pero también, la existencia de una cultura arquitectónica compartida a partir de viajes y debates.

15. Unidades de descripción relacionadas: Habrá que esperar a que avancen los trabajos de restauración de la torre para poder establecer si los ejerci-

cios gráficos localizados en su cuerpo inferior pueden relacionarse con el desarrollado en este tramo de la escalera.

16. Bibliografía: Siurana Roglán, M., 1982; Thomson Llisterri, T., 2006, p. 19; Zaragozá Catalán, A. e Ibáñez Fernández, J., 2011, pp. 39-40; Ibáñez Fernández, J., 2014a, p. 315; Zaragozá Catalán, A. e Ibáñez Fernández, J., 2014, pp. 275-279; Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., 2015, pp. 232-234; Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., 2017, pp. 125-126; Martín Marco, J. y Gil Bordás, J. Á., 2017, pp. 279-280.

Javier Ibáñez Fernández y Jorge Martín Marco

2. Diseño del rosetón del brazo norte del crucero de la catedral de León

1. Título: Diseño del rosetón del brazo norte del crucero de la catedral de León.

2. Fecha: *ca*. 1280.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: León. Museo Catedralicio. Sala de la piedra.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Rasguño que representa el esquema del rosetón del brazo norte del crucero, que domina el claustro y, por lo tanto, casualmente queda más cerca del lugar donde se expone la pieza; teniendo en cuenta el estrecho parecido entre el dibujo y la realidad construida, solo puede ser un gráfico de proyecto o un levantamiento, siendo esta última posibilidad poco plausible. Lo componen una serie de líneas duplicadas, de manera que la distancia entre estas mide el espesor de la tracería de piedra, que oscila entre 7 y 4 mm; forman el conjunto cuatro círculos concéntricos de 324, 317, 74 y 64 mm, que sirven de base al trazado; mediante dieciséis radios subdividieron de forma regular la circunferencia, y en cada uno de los sectores circulares colocaron, desde la periferia hacia el interior, los siguientes elementos: un semicírculo cuyo centro está en el circulo exterior, una pareja de círculos completos, tangentes al radio, y una lanceta cuyos lados convergen.

7. Soporte: Piedra arenisca, de forma paralelepipédica, de 40 cm de anchura, 56,5 cm de longitud y 14,5 cm de espesor; en uno de los lados cortos muestra un rebaje de perfil cóncavo, de 7,5 x 7,3 cm.

8. Estado de conservación: El dibujo se conserva virtualmente completo, aunque en su centro se ha practicado una concavidad irregular que no tiene explicación en el contexto gráfico, ni en el precedente, epigráfico-funerario. Presenta roces e impactos, especialmente agresivos en los bordes, que, sin embargo, no impiden la lectura del dibujo.

9. Técnica: Rasguño a regla y compás.

10. Dimensiones: 56,5 x 40 cm.

11. Anotaciones: En el rebaje cóncavo leemos el siguiente texto distribuido en tres renglones, aunque del tercero solo se conservan las líneas paralelas del *ductus*, siendo evidente que la inscripción era más larga por la derecha; en ella leemos: *Iohanin*(us). *Diacon*(us) *et cano*(nicus…) / *M.CC. et VII. et. ot*(ubris). *Idvs. (…)*; por lo tanto se trata de la tapa de una tumba, de tipología normal en la iglesia románica que precedió al actual templo gótico, en la que fue enterrado un canónigo llamado “Juanito” o “Juan Niño”; la fecha es dudosa, pues no queda claro si responde a la era hispánica o a la actual, es decir, año 1169 o bien año 1207; en cualquier caso es anterior al inicio de la obra,

que se calcula en 1230, aunque hasta 1255 no adquirieron los trabajos el ritmo que llevó a buen término el edificio en 1285, momento en que estarían terminados los aspectos esenciales; por lo tanto el dibujo del rosetón no fue necesario hasta el último tercio del siglo XIII, cuando iniciaban el abovedamiento del crucero.

12. Escala: Se ha supuesto que el círculo mayor corresponde al pie francés, que equivale a 326 mm, distinto de los 324 medidos por nosotros; como el rosetón construido alcanza 8,50 m de diámetro, la escala implícita puede ser la de 1:26 aproximadamente.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Parece claro que esta tumba, de fines del XII y localizada en la iglesia románica, fue respetada durante tiempo, siendo usada su tapa como soporte de este dibujo tres cuartos de siglo más tarde, cuando ya estaba desmontada; consta que la pieza estaba reaprovechada en un muro moderno de la parte sur del edificio, que fue desmantelado por Matías Laviña Blasco en las obras de 1863.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Valdés Fernández, M., Cosmen Alonso, C. y Herráez Ortega, Mª V., 1994; Martin, T., 2008; Valdés Fernández, M., 2010.

Alfonso Jiménez Martín

3. Rasguño con una solución inacabada de cabecera para un templo de tres naves

1. Título: Rasguño con una solución inacabada de cabecera para un templo de tres naves.

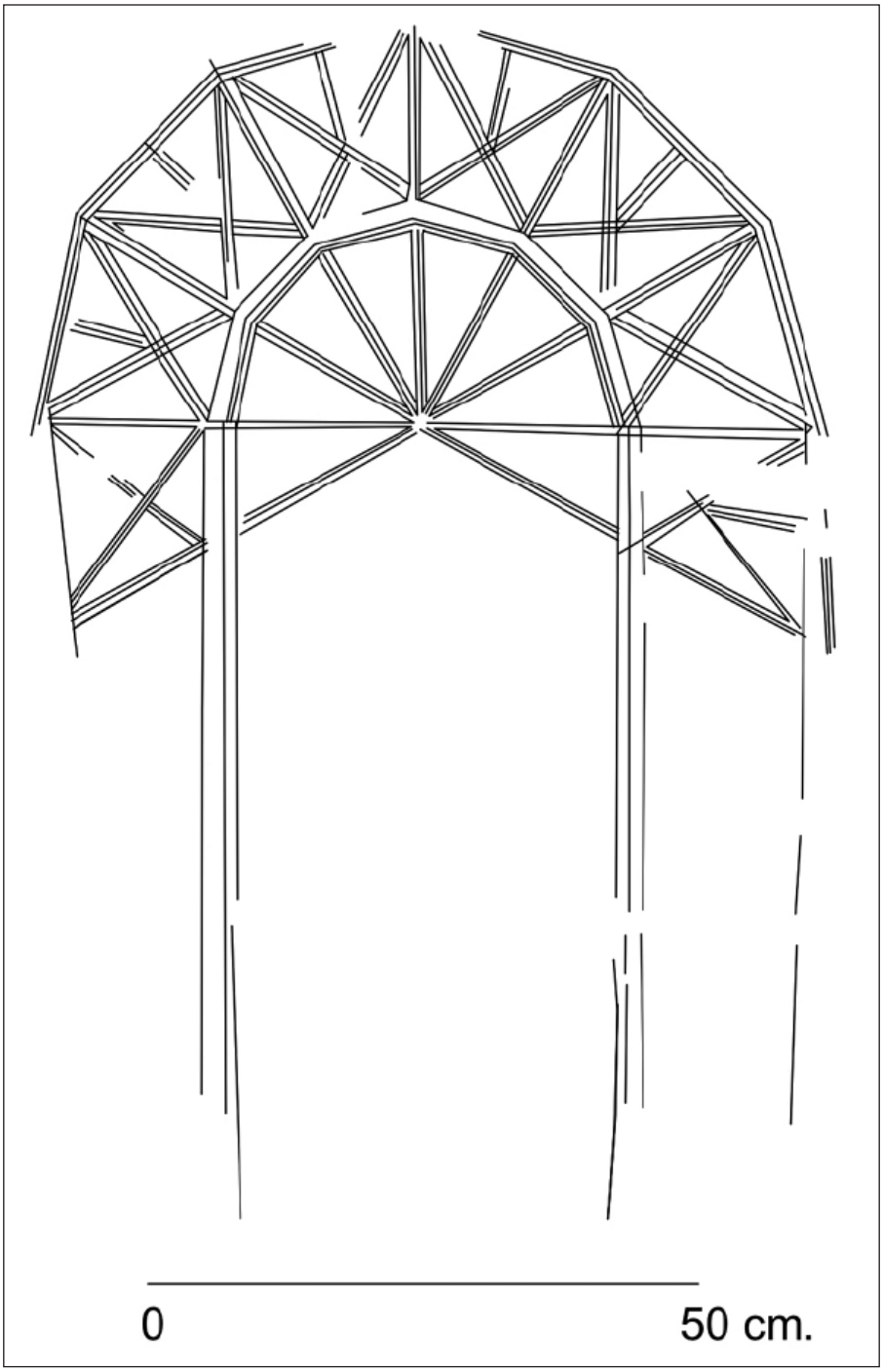
2. Fecha: Siglo XIV.

3. Autor: Se ha propuesto al maestro Enrique, que también dirigiría las catedrales de Burgos y León en el siglo XIII, que en este dibujo ensayaría la traza de la primera de ellas.

4. Localización: Cuenca. Catedral. Rasguño realizado sobre un paramento interior de la llamada "Torre del Ángel", concretamente en la mitad norte del lado oeste del estrecho andén que lo recorre por el interior.

5. Signatura: El dibujo está sobre un paramento llamado UEM 1703 según una publicación, y UEM 2038 según otra de los mismos autores, sin que ninguna de las dos aparezca en los planos publicados.

6. Descripción, alcance y contenido: Representa la cabecera de una iglesia gótica que probablemente hubiese tenido tres naves si se hubiese concluido su trazado, pues lo que se representó fue prácticamente la girola y capillas absidales, concretamente el abovedamiento; para ello suponemos que trazaron dos semicírculos concéntricos de los que no han quedado otros rastros que los polígonos inscritos en ellos; mediante seis líneas diametrales, que sirvieron como ejes, se repartieron los semicírculos en seis cuñas que dieron la base del trazado de la capilla mayor y los seis tramos del deambulatorio. Lo dibujado son los nervios y muros de la capilla mayor, los formeros, los perpiaños, los nervios diagonales y otros nervios suplementarios que van desde el cruce de los diagonales a los formeros exteriores. El dibujo fue relativamente cuidadoso en cinco de los seis tramos trapezoidales de la girola, pero en el del extremo derecho los nervios diagonales no van al muro del presbiterio sino al formero: el autor debió de advertirlo cuando ya había trazado las tres líneas paralelas correspondientes, por lo que no se molestó en añadir el nervio suplementario; a partir de ese error parece que perdió interés por dibujar algo lógico, pues los tramos rectangulares de la cabecera, los que debían servir para dar la embocadura del ábside y



Rectificación y calco digital de Alfonso Jiménez Martín.

la transición al crucero, siguieron la prolongación de los radios del deambulatorio, marcando unos tramos irregulares, que quedaron sin terminar.

7. Soporte: Piedra caliza blanquecina lacustre y el mortero de las juntas.

8. Estado de conservación: Erosionado.

9. Técnica: Rasguño hecho recurriendo al uso del compás, con estilete o punzón metálicos.

10. Dimensiones: 110 x 65 cm aproximadamente.

11. Anotaciones: En los restantes paramentos del mismo andén hay numerosos rasguños de signos de canteros, trazos, arcos, un texto y el dibujo que nos interesa, que se mezcla con tres arcos y un círculo, todo ello nada sistemático y sin vinculación evidente con elementos del edificio lo que, unido a la ausencia de espacio para trabajar, restan fuerza a la idea de que estemos ante una "sala de las trazas" ubicada, además, en el lugar más alto e inaccesible del edificio, muy alejado de los talleres o los tajos que, teóricamente, debieran estar terminados. Apareció en 2008 al limpiar los paramentos.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Este dibujo no responde a ningún elemento o momento constructivo del edificio en el que se hizo, por lo tanto pudo realizarse en algún momento posterior a la construcción del muro en el que está hecho, que, según la bibliografía más acreditada se hizo en la segunda mitad del siglo XIII, y con mayor probabilidad cuando, tras un *hiatus* muy evidente, se recreció el conjunto para terminar la torre-cimborrio, cosa que *suponemos no anterior a los últimos años del siglo XIII, sino avanzado ya el XIV*, según la misma publicación (Palomo Fernández, G., 2002, p. 228).

14. Comentario: La circunstancia más anómala de este rasguño es la decisión inicial del número par de divisiones radiales con lo que hubiera quedado un soporte y una nervadura en el eje del ábside, disposición muy rara, solo vista en la catedral de Pamplona y en cierta manera en la de Valencia que, al tener dos absidiolos por cada tramo radial, tiene un soporte axial en la corona exterior.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Palomo Fernández, G., 2002; Muñoz García, M., 2009; Muñoz García, M. y Domínguez-Solera, S. D., 2010a; Muñoz García, M. y Domínguez-Solera, S. D., 2010b, pp. 177-201; Muñoz García, M. y Domínguez-Solera, S. D., 2011.

Alfonso Jiménez Martín

4. Patrones para la ejecución de las vidrieras de la ventana axial de la catedral de Gerona

1. Título: Patrones para la ejecución de las vidrieras de la ventana axial de la catedral de Gerona.

2. Fecha: *ca*. primera mitad del siglo XIV.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Gerona. Museo Diocesano de Gerona.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Las dos tablas conservan en una de sus caras un dibujo de color marrón oscuro sobre fondo blanco de yeso con muchos agujeros sin pulir, dejados por los clavos. Las dos tablas fueron reutilizadas, posiblemente, para una banqueta o un cofre; una circunstancia que explica su conservación, así como el deterioro de los bordes. Las dos piezas están pintadas con elementos ornamentales o geométricos bien visibles. Su estudio con luz

ultravioleta muestra que, en una de ellas, bajo la capa superior, hay un dibujo de la Virgen y en la otra la imagen del apóstol San Marcos.

7. Soporte: Dos piezas de madera de castaño, de color tierra de Siena tostada cubiertas de color blanco, formaban parte de una tabla única cortada, de la que faltan 25 cm.

8. Estado de conservación: Desperfectos derivados de su reutilizaciones posteriores.

9. Técnica: Tablas preparadas con una base de yeso y dibujadas con una ornamentación lineal en negro rojizo.

10. Dimensiones: Las tablas tienen 1,5 cm de grosor, la primera mide 124 x 38,5 cm, y la segunda 122 x 40 cm.

11. Anotaciones: En las tablas aparecen numerosas marcas pintadas de color negro rojizo, igual que los motivos ornamentales. Se trata de un sistema de signos utilizados por el vidriero para indicar los diferentes colores u otros detalles, adoptando las mismas prescripciones señaladas por el monje Teófilo al escribir su manual en el siglo XII, que recomendaba *indicar el color de cada una con una marca en el lugar correspondiente, indicando con una letra el color de todo lo otro que queráis pintar*.

12. Escala: Natural (1:1); tienen el mismo tamaño que las vidrieras definitivas al servir de plantillas para su ejecución por el artesano vidriero.

13. Observaciones: Las diferentes capas de pintura son un indicio para pensar que fueron utilizadas para el dibujo y la ejecución de más de una vidriera o para diferentes partes de la misma. En una de ellas se representa un gablete en donde una sola fronda se muestra con todo detalle, del mismo modo que en proyectos para labrar en piedra era suficiente detallar un solo elemento ornamental que se repetiría varias veces.

14. Comentario: Estas tablas han sido las primeras de este tipo descubiertas en Europa, y su interés se ve acrecentado por el hecho de que también se hayan conservado las vidrieras realizadas con las tablas.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Vila-Grau, J., 1985; Vila-Grau, J. 1986; Vila-Grau, J., 1987.

Lino Cabezas Gelabert

5. Croquis de retablo dibujado en el vuelto de un contrato de las pinturas de la capilla de San Miguel en el monasterio de Pedralbes (Barcelona), encargadas a Ferrer Bassa en 1343, y comenzadas en el año 1346

1. Título: Croquis de retablo dibujado en el vuelto de un contrato de las pinturas de la capilla de San Miguel en el monasterio de Pedralbes (Barcelona), encargadas a Ferrer Bassa en 1343, y comenzadas en el año 1346.

2. Fecha: 1343 (dudosa).

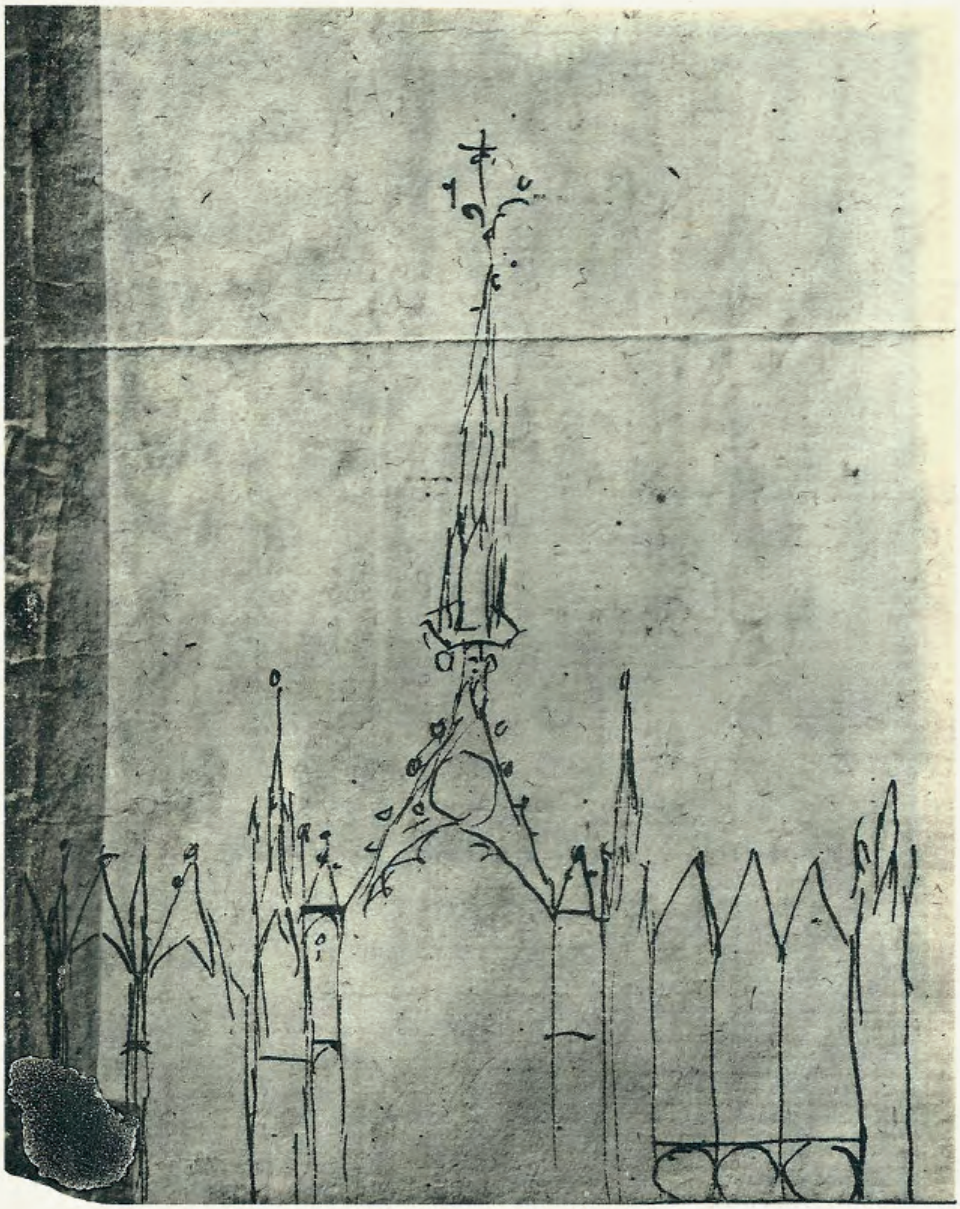
3. Autor: Ferrer Bassa (atribuido).

4. Localización: Barcelona. Archivo del Monasterio de Pedralbes.

5. Signatura: Hoja suelta de cuatro caras, nº 184.

6. Descripción, alcance y contenido: Posible proyecto, no ejecutado, del retablo mayor de la iglesia de este monasterio, encargado a los hermanos Jaume y Pere Serra en 1368.

Làm. CXXIII



Traça d'un retaule fet per Ferrer Bassa al dors del contracte de les pintures de la capella de Sant Miquel

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: No hay datos.

9. Técnica: Dibujo a pluma, a mano alzada, sin rigor geométrico alguno.

10. Dimensiones: No se conocen.

11. Anotaciones: No. Carece de cualquier anotación escrita.

12. Escala: No. Carece de escala y está realizado a mano alzada con un aspecto gestual evidente.

13. Observaciones: La reproducción está tomada de la publicada por mossèn Manuel Trens en *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, 1936. Un manual de archivo del monasterio de Pedralbes utilizado por Trens se perdió, aunque este dibujo estaba en una *hoja suelta de cuatro caras, nº 184* que contiene el contrato de las pinturas de la capilla de San Miguel, encargadas a Ferrer Bassa.

14. Comentario: Esta traza es indicativa de la gran transformación y complejidad de los retablos en la Corona de Aragón a partir del siglo XIV. Progresivamente la carpintería de los retablos muestra una tendencia a la monumentalización en grandes dimensiones. Desde los primeros retablos con *uyoles* (montantes) pintadas con diferentes imágenes y una carpintería no muy complicada, los contratos incluirán referencias a diferentes elementos decorativos, como *redortes*, *redortes dobles*, *redordetes*, *capitells*, *spigas*, *basas*, *rampans*, *pinyacles*, *arxets*, *sobre arxets*, *claraboyes*, *corona de fulles*, etc.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Trens, M., 1936; Ruiz Quesada, F., 1997.

Lino Cabezas Gelabert

6. Proyecto para el campanario de San Félix de Gerona

1. Título: Proyecto para el campanario de San Félix de Gerona.

2. Fecha: 1368.

3. Autor: Pere Sacoma, (P. Çacoma o Pere sa Coma).

4. Localización: Gerona. Archivo Diocesano de Gerona.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Es un dibujo de una planta de pequeñas dimensiones, recortado en forma octogonal con indicaciones de medidas en el vuelto. Es el proyecto del campanario exento de San Félix de Gerona.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno, no ha sido restaurado.

9. Técnica: Tinta sobre papel.

10. Dimensiones: Octógono regular recortado sobre un cuadrado de 16 x 16 cm.

11. Anotaciones: En el recto: *Alambor* (es decir, escarpa, en el espacio entre el octógono irregular dibujado y el margen exterior se repite en cinco lados) / *Paries ecclesie XVI palmos latitudine* (en uno de los lados). En el vuelto hay una leyenda en donde se mezclan el latín y el catalán: *Paries foraneus verssus circium habet IX palmos in latitudine. De dicto pariete ab intus, usque ad pilarium archus exclussive, sunt III channe et duo palmi, factis inde tribus partibus. Item habet pilarium archus de latitudine IX palmos et medium. Item habet navis maior ecclesie de latitudine, exclusis parietibus pilariorum, quinque channas et VII palmos de tou. Ha de I pilar a l'altre, ço es dejus l'arch, de tou, III canas e miga*.

12. Escala: No. Las medidas están expresadas en palmos y cañas (la caña de Gerona equivalía aproximadamente a 1,60 metros).

13. Observaciones: Hasta el año 2002 se conservaba en el Archivo Diocesano de Gerona como un papel suelto entre los libros de obra de los años 1365 a 1391, a partir de entonces pasó a custodiarse como un plano aparte.

14. Comentario: La traza resuelve el problema de la unión del campanario al cuerpo de la iglesia, tal como se ve en la actualidad, algo que justifica la deformación del octógono regular inicial. En definitiva, no se trata de un documento con la función de definir el conjunto de una obra, sino el de resolver una etapa particular de la construcción.

15. Unidades de cescripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Clara, J. y Marqués, J. M., 1992; Chamorro Trenado, M. Á. y Zaragozá Catalán, A., 2012.

Lino Cabezas Gelabert

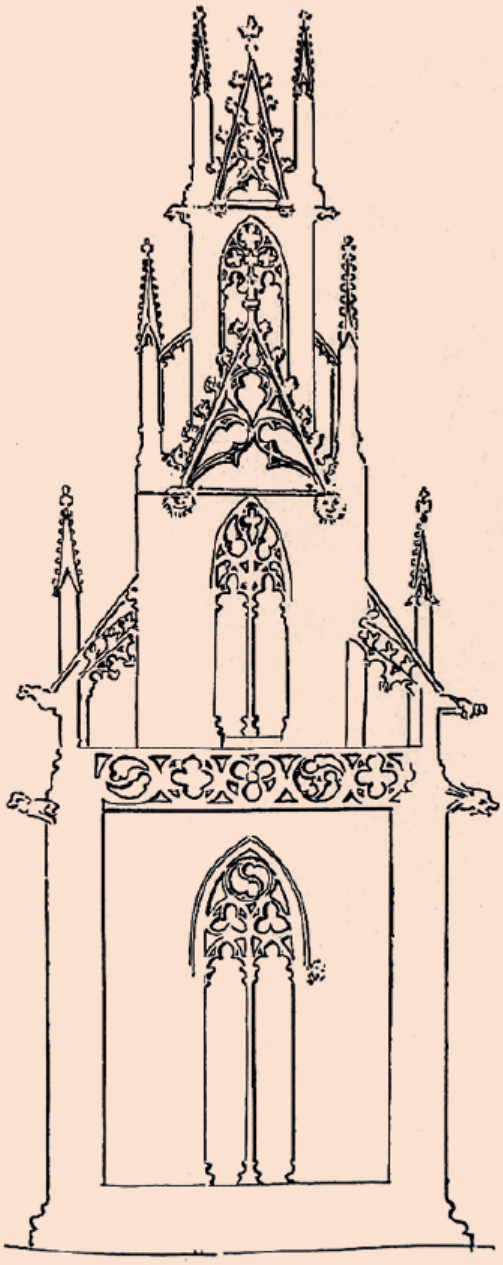
7. Diseño de una de las caras del polígono absidal de la catedral de Tortosa (Tarragona)

1. Título: Diseño de una de las caras del polígono absidal de la catedral de Tortosa (Tarragona).

2. Fecha: Recientemente se ha propuesto una fecha de realización que oscila entre 1345 y 1375, aunque nos inclinamos por esta segunda datación.

3. Autor: Benet Basques de Montblanch.

4. Localización: La traza se conservaba en el Archivo Capitular de la Catedral de Tortosa, aunque hoy está perdida y se conoce a través de una copia realizada y publicada en 1932 (Matamoros y Sancho).



más decisivos directores, se lanzasen por las nuevas corrientes artísticas, tan apropiadas como se quiera, en aquel tiempo, a las exigencias de la ideología reinante; pero de un mal gusto evidente, aplicadas a una obra que tenía bien definida su delineación general en sus uniformes trazas primitivas.

No merecía una obra tan bellamente comenzada y con tal pureza de líneas, que terminara tan desastrosamente, en forma tan desacorde, como puede verse en la inarmónica fachada que la remata.

La traza de Basques de Montblanch, cuyo dibujo se acompaña, representa una de las caras exteriores del polígono absidal, por el que puede apreciarse la espléndida ornamentación, que había de completar el conjunto de la obra en su aspecto general. Los venta-

6. Descripción, alcance y contenido: Según el comentario publicado por Matamoros en 1932 acompañando su copia de la traza, esta *representa una de las caras del polígono absidal, por el que puede apreciarse la espléndida ornamentación, que había de completar el conjunto de la obra en su aspecto general. Los ventanales, con sus tímpanos de crucería lobulada y flamígera; los arbotantes y gabletes, con su floración de hojas zarpadas; sus calados antepechos y botareles, con sus agudos pináculos, todo ello marca la magnificencia del proyecto primitivo de nuestra Seo*.

7. Soporte: El soporte del original era de pergamino. Fue copiado y publicado en papel en la edición impresa en 1932 (Matamoros).

8. Estado de conservación: No se conoce.

9. Técnica: No se conoce.

10. Dimensiones: No se conservan datos del tamaño del diseño original hoy perdido.

11. Anotaciones: Según la edición de Matamoros, de 1932, en donde se reproduce: *Los planos hechos por el maestro Benito Basques de Montblanch, de los cuales hemos tenido la suerte de descubrir uno de ellos, con la firma auténtica del autor (…). Este es un plano parcial, traza de sección y parte exterior del ábside (…).*

12. Escala: No se conoce.

13. Observaciones: La única información que se tiene de Basques de Montblanc es la recogida y publicada por Josep Matamoros en 1932. Sobre ella se han barajado varias hipótesis, considerándola en el primer momento como una traza contemporánea de Bernat Dalguaire, el primer maestro mayor, o bien relacionándola con la redefinición del ábside en el año 1375, una hipótesis mucho más verosímil.

14. Comentario: La traza forma parte del proyecto del ábside de la catedral de Tortosa, construido entre 1347 y 1441, por donde se comenzó la obra, conforme al pergamino de Antoni Guarch y a la traza de Benet Basques de Montblanch. En la traza se representa una de las siete caras exteriores del polígono absidal profusamente ornamentado con gabletes, pináculos y la crestería de los arbotantes. Este proyecto no llegó a completarse, ya que, a principios del siglo XVII se acordó la transición del Gótico al "Greco-Romano", encargándose al arquitecto Martín Abaria la tarea de modificar el proyecto que se puede ver construido en la actualidad.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Matamoros y Sancho, J., 1932; Almuni Balada, V., 2007a.

Lino Cabezas Gelabert

8. Proyecto para la catedral de Tortosa (Tarragona)

1. Título: Proyecto para la catedral de Tortosa (Tarragona).

2. Fecha: 1379-1382.

3. Autor: Antoni Guarch.

4. Localización: Tortosa. Archivo Capitular de la Catedral de Tortosa.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un trazado lineal esquemático de las tres naves y las capillas laterales del módulo basilical del templo, el transepto y la cabecera, con el presbiterio y el deambulatorio o girola. La escasa concreción de los elementos estructurales y la diferencia de pilares, nervaduras y forma de las capillas absidiales, en comparación con las construidas, explica la diferencia entre este tipo de trazas y un proyecto técnico contemporáneo.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Envejecimiento propio del tiempo.

9. Técnica: Delineación con tinta sobre pergamino.

10. Dimensiones: 91,7 x 68,2 cm.

11. Anotaciones: En el recto: *En Antony Guarc*. En el vuelto: *Fábrica —N.º 49— / Mostra d'en Antony Guarç*. En el vuelto también escribieron: *Mostra a portar*.

12. Escala: Se aproxima a una escala 1:75.

13. Observaciones: Desde que se dio a conocer el pergamino por Josep Matamoros en 1932, interpretando la planta como el primer proyecto del templo que se modificaría al construirlo, se creyó realizado antes del nombramiento de Dalguaire como primer maestro mayor. La posterior constatación documental de la presencia de Guarch entre 1379 y 1382 ha obligado a replantear la función de la traza. De este modo, sabemos que en 1379 fue reclamado en la obra como *mestre de imegineria*, realizando seis capiteles de unos ventanales. Por los datos conocidos se cree que la traza podría ser una copia de la original que le serviría a Guarc para realizar su propio trabajo.

14. Comentario: El trazado en cuanto a la precisión gráfica es poco riguroso, careciendo de cotas. Tampoco se corresponde con la obra definitivamente construida. El estilo gráfico parece más propio de un copista que el realizado para el diseño de una obra original. Las características de esta traza, desde un punto de vista técnico, no se diferencian de las del famoso dibujo de Antonio di Vincenzo, tomado de la planta de la catedral de Milán, para realizar su proyecto de San Petronio de Bolonia. Del mismo modo, existen similitudes con la copia de la traza de la catedral de Sevilla conservada en el convento de Bidaurreta.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Lluís i Guinovart, J. y Almuni Balada, V., 1996; Almuni Balada, V., 2007b.

Lino Cabezas Gelabert

9. Croquis del proyecto para la realización de un retablo bajo la advocación de San Marcos para la iglesia de Santa María de Altabás de Zaragoza

1. Título: Croquis del proyecto para la realización de un retablo bajo la advocación de San Marcos para la iglesia de Santa María de Altabás de Zaragoza.

2. Fecha: 1391.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Juan Ximénez de Mamillo, 1391, ff. 30 v-31 r. El diseño se encuentra en el f. 30 v.

5. Signatura: La signatura del protocolo es 2786.

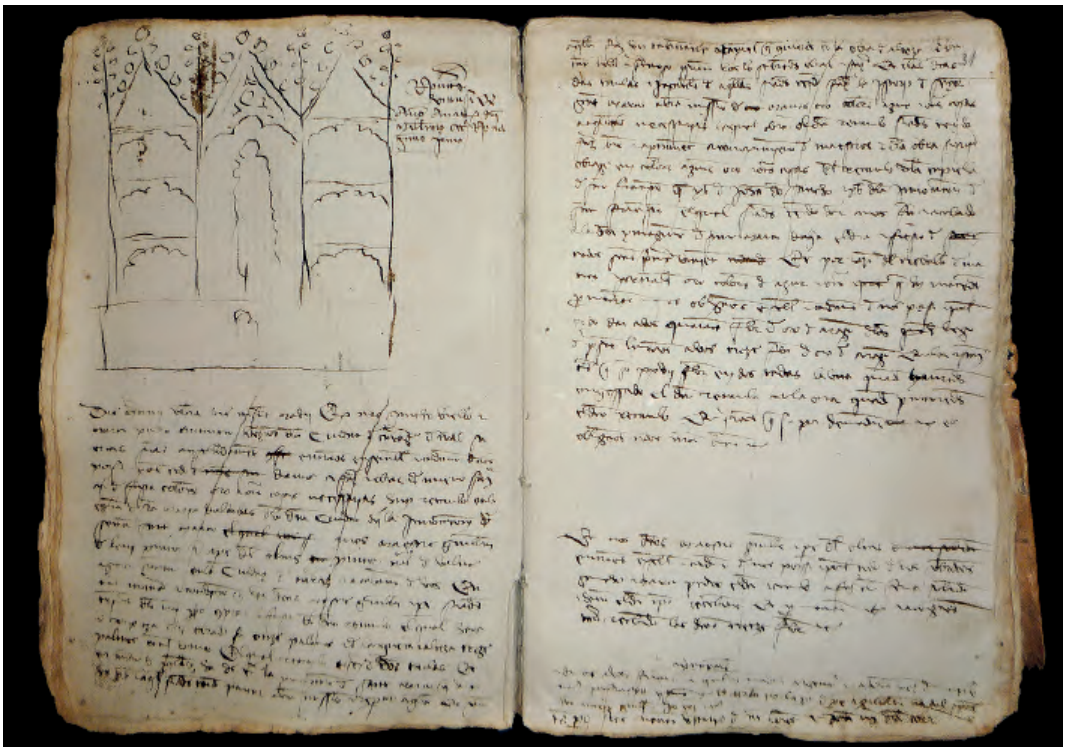
6. Descripción, alcance y contenido: Croquis a mano alzada de un retablo conformado por un banco, cuya organización no se precisa, y un cuerpo de tres calles de la misma altura, coronadas por sus correspondientes gabletes. En la central se ha perfilado, de manera esquemática, una imagen, que, como se precisa en la capitulación, ya existía y era de bulto, mientras que las calles laterales albergan tres casas o compartimentos superpuestos.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Dibujo a mano alzada, a tinta.

10. Dimensiones: El folio en el que se encuentra mide 22,4 x 15 cm; el diseño, 11 x 10,2 cm.



11. Anotaciones: En el extremo superior izquierdo del f. 30 v se encuentra el croquis que nos ocupa, y a su lado comienza a desarrollarse la capitulación para la ejecución del retablo: *Noverint universi quod anno a Nativitate Domini millesimo CCC nonagesimo primo / Die mercuri ultima die mensis madii. Quod nos Sancho Biello e Martin Pedro tinturero vezinos de la ciudat de Caragoca de nuestras sciertas sciencias aconselladament* (tachado: *conse*) *entramos ensemble et cada uno de nos por si et por el todo* (tachado: *de nuestra scier*) *damos a fazer e obrar e de nueuo fazer asi de fusta colores oro e otras cosas necessarias hun retaulo en la iglesia de Santa Maria d'Altabas de la dita ciudat dius la inuocacion de senyor Sant Marco* (tachado: *el qual los*) *a uos maestre Guillem de Leui pintor e a Pere de Olins* (tachado: *na*) *pintor natural de Valencia agora habitant en la ciudat de Caragoca e a cada uno de vos en tal manera e condicion que vos ditos maestre Guillem e Pere siades tenidos de los vuestro propio comprar la fusta del dito retaulo el qual haya de ampleza de y obrado sia onze palmos e de largueza e alteza treze palmos con el banco. El qual retaulo a seyer de dos taulas e en medio de aquellas ha de seyer la ymagine de Sant Marco que huey hi yes la qual seades tenidos pintar a vuestra mission e reparar aquella. Et sobre* /f. 31 r/ *aquella fazer un cabinarlet o japitel que conviene con la obra de alteza dobra tan bello e fermoso quanto vos lo sabredes obrar e fazer. Et en las ditas dos taulas e japiteles de aquellas siades tenidos fazer la historia de senyor Sant Marco a vuestra mission de* (tachado: *oro*) *manos oro colores azur e otras cosas a a quellas necessarias la qual obra del dito retaulo siades tenidos fazer bien e oportunament a conoscimiento de maestros e de la obra siquiere obrage en colores azures oro e otras coas del retaulo de la capiella de Sant Francisco que yes de Johan Don Sancho e yes de la inuocacion de Sant Francisco el qual siades tenidos dar nos feito e acabado e la dita imagen de Sant Marco daqui a el dia e fiesta de* (tachado: *Sant*) *Todos Santos primero vinient* (palabra tachada). *Et por razon del treballo de manos jornales oro colores de azur e otros* (palabra tachada) *que hi meteredes prometemos e nos obligamos ensemble e cada uno*

de nos por si e por el todo dar a vos quaranta florines doro de Aragon de los quales luego de present liuramos a vos treze florines doro de Aragon. Et los restantes que son XXVII florines en dos tandas la una quando hauredes engessado el dito retaulo e la otra quando pintaredes el dito retaulo. Et prometemos que si por demandar (tachado: *etc*) *etc e obligamos todos nuestros bienes etc. / Et nos ditos maestros Gillem e Pere del Olins* (tachado: *de vos sobredito*) *entramos ensemble e cada uno de nos por si e por el todo de vos sobreditos Sancho e Martin Pedro el dito retaulo a fazer en la forma sobredita e dentro el dito tiempo recebirlo. Et prometemos etc e atorgamos hauer recebido los titos tretze florines etc. / E damos a vos fiancas* (entre líneas: *e principales*) *a Guillem Nadal argentero e a Johan Ximenez de Mamillo notario infrascripto presentes es a saber por la parte de Pere a Guillem Nadal e por el dito maestre Guillem Johan Ximenez etc. / Testes Pero Sietfuentes vicario de Sant Lorent e Johan Martinez de la Cort.*

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño forma parte de la capitulación firmada entre Sancho Biello y Martín Pedro y los pintores Guillem de Levi y Pere de Olins para la realización de un retablo bajo la advocación de San Marcos destinado a la iglesia parroquial de Santa María de Altabás de Zaragoza [A.H.P.N.Z., Juan Ximénez de Mamillo, 1391, ff. 30 v-31 r, espec. f. 30 v, (Zaragoza, 3-V-1391); documento publicado en Ainaga Andrés, Mª T., 1997-1998, doc. nº 3, pp. 93-94]. En este caso, tanto el dibujo como el texto dispositivo del acuerdo continúan dentro del protocolo del notario Juan Ximénez de Mamillo correspondiente a 1391 (ff. 30 v-31 r).

14. Comentario: Sancho Biello y Martín Pedro, vecinos de la ciudad de Zaragoza, capitularon con los pintores Guillem de Levi y Pere de Olins —natural de Valencia—, la realización de un retablo bajo la advocación de San Marcos para la iglesia de Santa María de Altabás de Zaragoza el 3 de mayo de 1391.

El contrato, suscrito ante el notario zaragozano Juan Ximénez de Mamillo, les obligaba a realizar un retablo lígneo que tenía que organizarse en tres calles. La central debía acoger una imagen de bulto del santo titular con la que ya se contaba —que los pintores se comprometieron a restaurar y policromar—, mientras que las laterales se reservaron para *fazer la historia de senyor San Marco*.

El acuerdo se ilustró con un croquis a mano alzada de la máquina, al que no se alude en ningún momento, pero que, sin duda, resultó de gran utilidad tanto para fijar visualmente algunas de las condiciones planteadas en sus cláusulas, como para evitar tener que descender a describir algunos detalles, como la organización de las calles laterales, en las que debían superponerse tres casas o compartimentos de las mismas dimensiones.

Su propia naturaleza esquemática, y el hecho de que se incluyera en el propio desarrollo del contrato, utilizando como soporte los mismos folios —y la misma tinta— empleados por el notario en el resto del protocolo, permiten intuir que el diseño se realizó en la oficina del escribano, en el mismo momento de rubricarse el acuerdo. Aunque la lógica invita a suponerlo de la mano de cualquiera de los dos pintores, debe reconocerse que no existe ninguna referencia que permita confirmar este extremo, y que, en puridad, pudo obedecer al impulso de cualquiera de los presentes, incluido el notario.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha adelantado en el apartado "Observaciones", el dibujo forma parte del contrato suscrito por Sancho Biello y Martín Pedro con los pintores Guillem de Levi y Pere de Olins para la ejecución de un retablo dedicado a San Marcos para la iglesia de Santa María de Altabás de la capital aragonesa [A.H.P.N.Z., Juan Ximénez de Mamillo, 1391, ff. 30 v-31 r, espec. f. 30 v, (Zaragoza, 3-V-1391); documento publicado en Ainaga Andrés, Mª T., 1997-1998, doc. nº 3, pp. 93-94]. Asimismo, conviene insistir en que tanto el instrumento de representación gráfica como el acuerdo escrito continúan dentro del protocolo del escribano Juan Ximénez de Mamillo correspondiente a 1391 (ff. 30 v-31 r).

16. Bibliografía: Ainaga Andrés, Mª T., 1997-1998, pp. 81-82, y doc. nº 3, pp. 93-94; Ibáñez Fernández, J., 2014a, p. 310.

Javier Ibáñez Fernández

10. Muestra o modelo de ventana con tracería

1. Título: Muestra o modelo de ventana con tracería.

2. Fecha: *ca*. finales del siglo XIV-comienzos del siglo XV.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Valencia. Casa Museo Benlliure.

5. Signatura: BEN/08/0218.

6. Descripción Alcance y contenido: Placa de arcilla moldeada y cocida con el relieve de una tracería tardogótica en relieve. La presencia de pinjantes y de roleos en la tracería hacen pensar en una obra tardía ejecutada con yeso como es característico en la zona.

7. Soporte: Placa de arcilla.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Modelado.

10. Dimensiones: 19 x 9 cm.

11. Anotaciones: En el reverso, dentro de una etiqueta: *Modelo de los ventanales del convento de San Francisco de Teruel*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Véase apartado "Anotaciones".

14. Comentario: La transmisión de la forma arquitectónica mediante dibujos, modelados o bajorrelieves en arcilla o piedra era ya practicada con frecuencia en la Antigüedad. Los modelos con arcilla o yeso pueden rastrearse en la documentación medieval. No obstante, son rarísimos los ejemplos que han llegado hasta nosotros.

Esta placa de la colección del escultor Mariano Benlliure debió de ser recogida por este, o por su hermano José, en Teruel, conforme señala la anotación situada en el reverso de la pieza. Cabe tener en cuenta que este último ocupó diversos cargos relacionados con el patrimonio histórico. En 1928 fue presidente de la Comisión de Monumentos de Valencia, y ya en 1920 era Delegado Regio de Bellas Artes.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Zaragozá Catalán, A. e Ibáñez Fernández, J., 2011, pp. 52-54, y fig. 4.6, p. 53; Ibáñez Fernández, J., 2014a, pp. 312-313; Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., 2016, p. 415; Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., 2018, p. 49.

Arturo Zaragozá Catalán

11. Alzado de un pináculo

1. Título: Alzado de un pináculo.

2. Fecha: *ca*. 1400.

3. Autor: Guillem Solivella (atribuido).

4. Localización: Lérida. Archivo Capitular de Lérida.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de la representación del alzado de un pináculo dibujado en un papel.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Por la calidad del papel, la conservación es buena.

9. Técnica: El dibujo está realizado a tinta, con el auxilio de regla y compás, aunque los detalles ornamentales de las frondas están dibujados a mano alzada.

10. Dimensiones: 34 x 24 cm.

11. Anotaciones: No.

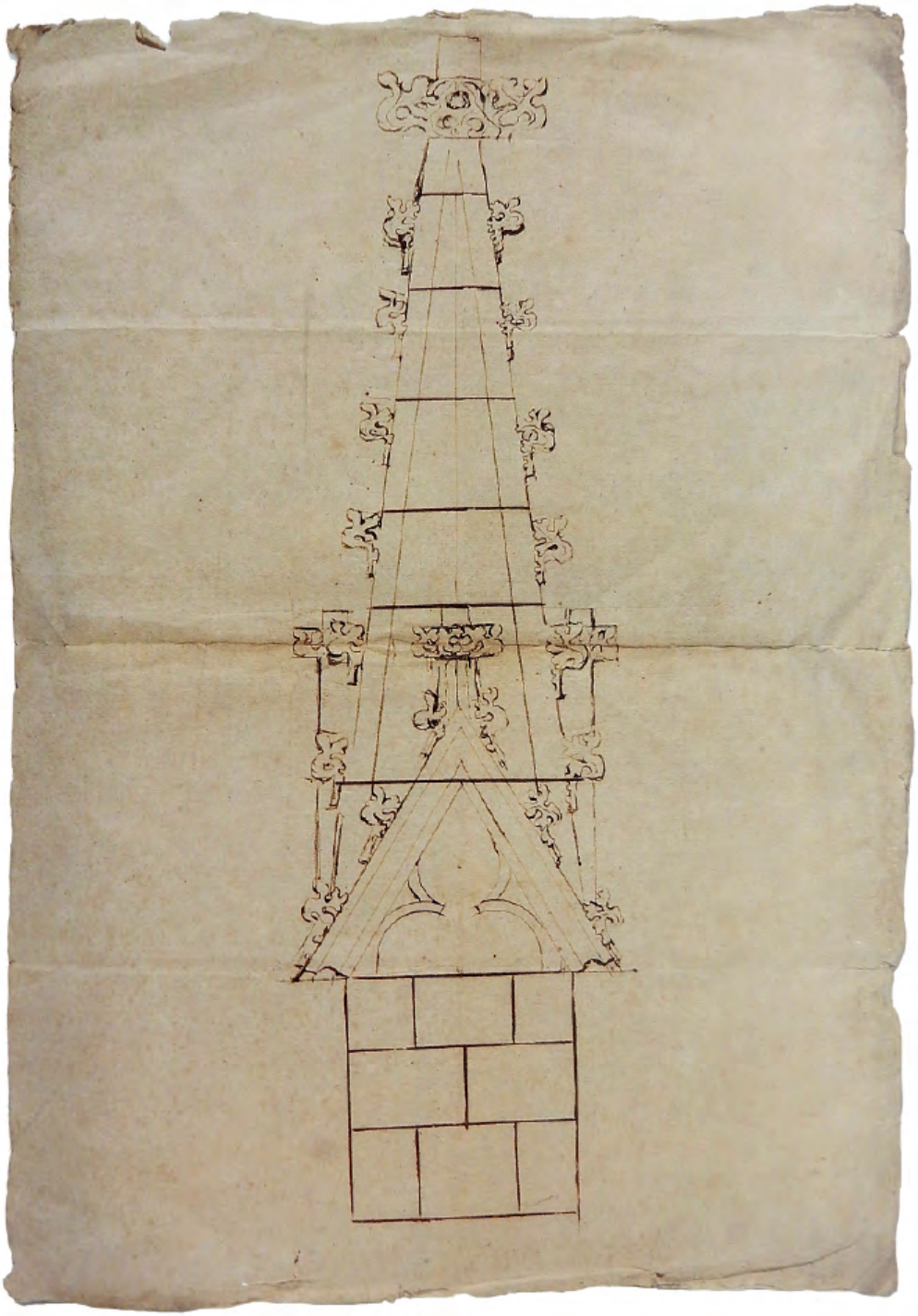
12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: El dibujo muestra un pináculo, de los ocho que tendrían que construirse de la misma forma en el campanario de la Seo de Lérida. La obra se modificaría más tarde, en dos ocasiones. De manera exagerada se han atribuido al dibujo unas funciones y características más propias de un proyecto técnico contemporáneo, del que este documento supuestamente formaría parte.

A pesar de estar trazado con regla y compás, y adornado con frondas dibujadas a mano alzada, carece de precisión métrica, puesta en evidencia en su falta de simetría o en el diferente tamaño de las hiladas. Se trataría de un modelo presentado para su aprobación por los promotores de la obra y en ningún caso se puede considerar como un plano técnico con el que se pudiesen obtener las medidas precisas para labrar las diferentes piedras, a través de la definición de diferentes plantillas utilizadas por los canteros.

De forma similar, la suposición de que el dibujo pudiese estar realizado a escala, planteada en algún momento, carece de cualquier argumento que lo demues-



tre. Los dibujos conservados suelen ser casi siempre de elementos parciales. La realización de un proyecto unitario y total de una obra, a través de plantas, alzados, secciones y detalles constructivos a escala no es propio de ese momento. La dependencia e inercia de las tradiciones conservadas en la práctica de los oficios, y adquirida en las obras era la garantía del éxito de las construcciones elegidas entre las propuestas de diferentes modelos.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Fité i Llevot, F., 2003.

Lino Cabezas Gelabert

12. Rasguño para la ejecución de la pantalla del ventanal axial interior del ábside central de la catedral de Zaragoza

1. Título: Rasguño para la ejecución de la pantalla del ventanal axial interior del ábside central de la catedral de Zaragoza.

2. Fecha: *ca*. 1403-1412.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Catedral de Zaragoza. Ábside central. Ventanal axial interior. Jamba izquierda (mirando hacia el interior del templo). Registro inferior.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata del esquema general realizado como modelo a seguir en la confección de la pantalla con la que habría de clausurarse el ventanal axial interior del ábside central de la Seo de Zaragoza; un cerramiento que se ejecutará conforme a la técnica del yeso estructural, desarrollando delicadas tracerías caladas.

La realización del ventanal debe inscribirse dentro de las obras de reforma del transepto y la cabecera del templo, impulsadas por Benedicto XIII, el Papa Luna, a caballo entre los siglos XIV y XV, que implicarán, entre otras medidas, el recrecimiento de los ábsides de la vieja catedral románica, de planta semicircular y piedra sillar perfectamente escuadrada, con nuevos cuerpos ochavados de ladrillo.

En el central se aprovechará la potencia masiva ofrecida tanto por los contrafuertes de la vieja fábrica románica como por los refuerzos generados en su encuentro con los ábsides laterales, para levantar cuatro poderosos elementos de contrarresto de ladrillo de la misma profundidad que la obra de piedra, de los cuales, los de los extremos, habrán de alojar sendas escaleras de caja cuadrada. El grosor del ábside románico permitirá habilitar, directamente sobre la fábrica de piedra, una primera galería que resultará perfectamente practicable gracias a los pasos —cerrados por aproximación de hiladas— que se dejarán abiertos en los contrafuertes, mientras que el tendido de dos teorías de arcos entre ellos —apuntados los de la primera, y rebajados los de la segunda—, servirá para entibar toda esta estructura mediante dos potentes zunchos de fábrica, el segundo de los cuales, tendido al nivel de la entrega de la bóveda de la capilla mayor, vendrá a contribuir, de manera muy eficaz, a contener sus empujes. Sus lomos se aprovecharán, además, para disponer dos nuevos corredores sobre el ancho del ábside, que también serán practicables gracias a los pasos —muy similares a los del primer nivel, pero de flecha más reducida—, abiertos en los estribos.

Los arcos apuntados volteados sobre la primera de las galerías se cerrarán, tanto en su perfil interior —en los planos correspondientes al cierre de la capilla mayor—, como al exterior, a ras del ábside, con unas grandes pantallas de yeso estructural; mientras

que los arcos rebajados tendidos sobre la segunda, a nivel de la bóveda de la capilla mayor, tan solo llegarán a cerrarse en su perfil interior, en este caso, con unos óculos que también se clausurarán con pantallas de yeso estructural, quedando el segundo de los corredores protegido por una cinta de merlones y almenas. Sobre el trasdós de estos arcos todavía llegará a disponerse un tercer paso, que permitirá circundar el bajocubierta de la capilla mayor, articulado mediante una galería de arquillos levantada sobre la vertical del muro de cierre del presbiterio, y volverá a protegerse con una nueva corona de merlones y almenas.

Las pantallas de los vanos apuntados del primer piso se realizarán a partir de esquemas diferentes, definidos a partir del número de columnillas empleadas en la articulación de sus luces: dos en el caso de las interiores, tres, en el de las exteriores. Tal y como ya se ha señalado, el rasguño que nos ocupa se encuentra al pie de la jamba izquierda del ventanal interior dispuesto en el eje direccional del edificio, y todo indica que se realizó como modelo o guía a seguir en la ejecución de la pantalla con la que habría de clausurarse este vano, que, de acuerdo con lo planteado en este esquema, terminará albergando otros tres mucho más estrechos, cerrados mediante unas tracerías construidas a partir de unos diseños rigurosamente geométricos —unos óculos—, que, sin embargo, acabarán adoptando perfiles sinuosos, con arcos a contracurva y formas alveoladas; un tipo de decoración que aparece descrito en la documentación de la época como labor de "claraboya", de "vesica piscis" o "vejiga de pez" —porque recordaba a las formas adoptadas por las membranas superficiales de los órganos de flotación de los peces—, o incluso, de "espejuelo", en alusión a los cerramientos calados con que se cubrían las bocas o "rosetas" de algunos instrumentos musicales de cuerda, como laúdes, violas o guitarras.

Cuando se concluya el retablo mayor se optará por condenar estos vanos, que se pintarán como si se hubieran cerrado con vidrieras figuradas, casi con toda seguridad, coincidiendo con la decoración pictórica de todo el presbiterio —incluida su bóveda— con motivos de claraboya, a finales del Cuatrocientos. Sin embargo, el volteo de una nueva bóveda —considerablemente más baja que la original— sobre este mismo espacio en los primeros compases del siglo XVI, terminará obligando, en primer lugar, a tapiar definitivamente estos vanos, eliminando cualquier rastro de su existencia desde el interior del templo, y en segundo lugar, a renunciar a los óculos abiertos sobre ellos, que, en efecto, habrán de quedar ocultos sobre el trasdós del nuevo abovedamiento; dos medidas que acabarán dejando la capilla mayor completamente ciega.

Las obras de restauración operadas en la Seo a finales del siglo pasado permitirán "redescubrir" el interior de estos vanos, pero los criterios seguidos en la intervención, tendentes a mantener la reforma operada en la capilla mayor a comienzos del siglo XVI, llevarán a tapiarlos una vez más, por lo que tan solo resultan visibles desde el primer corredor habilitado en el grosor del ábside, y con mucha más dificultad, a través de las pantallas de los vanos exteriores, desde el exterior del templo.

7. Soporte: Muro de ladrillo enlucido con yeso.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Rasguño sobre yeso. Se perciben marcas de instrumentos de dibujo, como agujeros de compás.

10. Dimensiones: 33 x 18 cm.

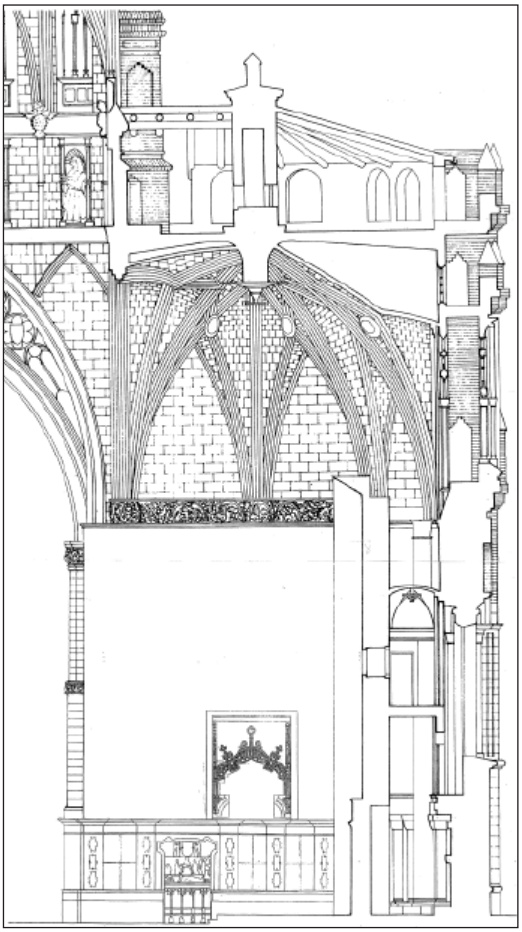
11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Benedicto XIII, el Papa Luna, tratará de poner fin a los problemas estructurales que venían afectando al transepto de la catedral de Zaragoza —y de manera muy especial, al cimborrio levantado sobre su encrucijada— desde finales del siglo XIV, proponiendo un proyecto sumamente ambicioso, que llegará a contemplar la reforma de todo el testero del templo, el lugar privilegiado donde tenían lugar —y habrían de continuar desarrollándose— las coronaciones de los monarcas aragoneses.

El proyecto ya debía de estar perfectamente definido, e incluso es posible que iniciado —al menos, en alguno de sus aspectos—, cuando, bajo la presidencia de Juan de Barbastro, *maestro de la obra de la dita iglesia*, tuvo lugar la conocida junta de profesionales de la construcción, que, celebrada el 24 de febrero de 1403, vino a determinar la remoción de la parte superior del cimborrio, *que yera mouida*, así como la disposición de *un cercol de muro enderredor* de la obra ya realizada con el objeto de que la estructura *fuesse mellor*, *mas fuert e firme*, pudiera recrecerse con un nuevo nivel de vanos de iluminación, cerrarse con una bóveda de *hueyto brancas o ramos* —es decir, octopartita—, y completarse, finalmente, con la eleva-



Sección del ábside central de la Seo de Zaragoza según Mariano Pemán y Luis Franco.

Pantalla del ventanal axial interior del ábside central de la catedral de Zaragoza desde el corredor habilitado directamente sobre la fábrica románica. En primer término, puede descubrirse la ubicación del rasguño.

ción de *algunas torretas e mureznos por dar alguna forma*, *finament*, *o razon a la sumidat e cabo del dito çimbori.*

Asimismo, los maestros advirtieron que no podía desmontarse la bóveda de horno de la capilla mayor —realizada con piedra sillar perfectamente escuadrada— en tanto en cuanto no se elevasen los ábsides laterales *por respaldos, firmeza e seguridat de la dita obra feyta e fazedera*, o mientras no llegaran a disponerse sobre dichos ábsides *dos respaldos grandes semblantes* (a los) *dos ya feytos en la otra partida de la dita torre*, probablemente, unos arbotantes integrados en la fábrica del transepto que todavía pueden reconocerse desde el bajocubierta.

La ausencia de libros de fábrica hasta 1409 dificulta conocer el desarrollo de todos estos trabajos, pero conviene advertir que la intervención del Pontífice llevará a recrecer tanto los ábsides colaterales como el del extremo meridional del transepto, integrando sobre las embocaduras de los primeros —en los muros del propio crucero— nuevos arbotantes; unas medidas que habrán de permitir el recrecimiento del ábside central, y finalmente, adoptando una solución muy similar a la que se había alcanzado en el transepto de

la antigua catedral de San Nazario de Carcasona, la creación de un frente de capillas abiertas al crucero mediante unos arcos de una flecha bastante notable, cuyas bóvedas todavía se conservan.

Los responsables de las obras también llegaron a contemplar la posibilidad de sobreelevar el propio transepto, casi con toda seguridad, para igualar su altura con la de la nave central. Desde luego, el análisis de la fábrica por el exterior permite descubrir que llegó a iniciarse la construcción del brazo oriental del crucero, tratando de dar continuidad al perfil escalonado del ábside central. Allí pueden descubrirse los arranques de dos muros que alcanzan el nivel de las dos teorías de merlones y almenas del ábside, y que conservan su decoración cerámica original, que incluye algunas piezas timbradas con las llaves de San Pedro y las armas del Papa Luna, así como una suerte de terraza o plataforma habilitada entre ambos lienzos murales, que no es sino la continuación, bruscamente abortada, del corredor habilitado a la altura de la primera de las cintas almenadas que rodean el ábside.

No obstante, los responsables de la fábrica terminarán construyendo un transepto un poco más bajo, acomodándolo a la altura de las naves laterales. La operación dejará a la vista el arco toral oriental del cimborrio por el exterior, lo que llevará a decorarlo con los mismos azulejos utilizados en el ábside central, mientras que los lunetos generados entre los arcos torales y los formeros —o formaletes— de las bóvedas adyacentes de los brazos del crucero, acabarán tapiándose, y decorándose, al interior, con las armas de Benedicto XIII.

Las obras ya debían de presentar partes muy avanzadas para el 22 de agosto de 1403, cuando el monarca aragonés Martín I *el Humano*, que quería realizar en el palacio de Barcelona *una cambra ab semblant obra d'aquella que'l Padre Santo* (hacía) *fazer* (en Zaragoza), ordenó al merino de la ciudad del Ebro que se informase de dónde se realizaban y de cuánto costaban los *quadrellos e gralletes*, es decir, las piezas cerámicas utilizadas en el ornato de sus lienzos murales; una petición que debe relacionarse con la solicitud del envío de un *rejoler de Terol*, cursada por el propio monarca a mediados de diciembre de ese mismo año, que, desde luego, debió de hacerse efectiva prácticamente de inmediato, ya que el *maestre de les rejoles* regresó a Teruel con la orden de realizar cuatro mil piezas —dos mil amarillas y otras tantas negras—, *segons la mostra e forma que'l dit maestre* se llevó consigo desde Valencia a comienzos de enero del año siguiente. La orden de pago extendida por ellas, librada junto a las instrucciones para transportarlas, primero a Valencia, y después, por mar, a la ciudad condal, a finales de 1404, permite identificar al maestro con García Gonzalbo.

Con el paso del tiempo, la dirección de la empresa pasó de las manos de Juan de Barbastro a las de Mahoma Rami, que ya debía de gozar de un importante prestigio profesional en el verano de 1404, cuando el merino de Zaragoza trató de enviarlo a Valldaura para ponerlo al servicio de Martín I *el Humano*; una posibilidad que tuvo que desestimarse, dado que el maestro estaba trabajando en la Seo *por mandamiento del Padre Santo*. Desde luego, la documentación permite descubrir que continuó a pie de obra, auxiliado por otros profesionales como Alí de Rondi, con el que reconoció tener en comanda de Juan Sobirats y Martín de Lavata, administradores de la empresa pontificia, cincuenta florines de oro a comienzos del mes de octubre del año siguiente. Asimismo, todo apunta a que ya debía de ocupar la maestría de las obras cuando el Papa ordenó entregarle una tela de pana para que se confeccionase una hopalanda con capucha a finales de enero de 1407, y desde luego, no hay duda de que la ostentaba cuando viajó al encuentro del pontífice a costas de la fábrica para presentarle —y probablemente, para discutir con él— los detalles de la empresa poco tiempo después.

Las elevadas dietas acordadas —doscientos florines de oro— se le fueron haciendo efectivas en diferentes pagos, de los que han conseguido localizarse dos albaranes, el primero, fechado el 24 de septiembre de 1407, y el segundo, el 27 de octubre del año siguiente, así como el asiento del último pago que habría de consignársele por este concepto, que aparece recogido en el Libro de fábrica de 1409. Del segundo recibí se conservan, además, dos versiones, la anotada en el protocolo notarial de Juan Blasco de Azuara, y la del registro de este mismo escribano, en la que el propio Rami llegó a precisar que obedecían a *los treballos por* (él) *sostenidos por los afferes e negocios de la obra de la dita Seu en hir*, *estar e tornar a vuestro senyor el Padre Santo*, *por darle a entender la manera del fer e designar la obra de la dita Seu*. Esta referencia resulta sumamente interesante, ya que, a pesar de que no precisa ni dónde ni cuándo pudo producirse el encuentro, impidiéndonos, por lo tanto, conocer los extremos del viaje y las realidades arquitectónicas que

pudo conocer en su periplo —que, en todo caso, tuvo que desarrollarse, necesariamente, entre Marsella, Savona, Génova, Porto Venere, Perpiñán y Barcelona—, consigue reflejar los inicios de una práctica que habrán de reproducir en el futuro, durante la construcción de la iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud (Zaragoza), entre 1412 y 1414, además de ofrecernos uno de los primeros usos del verbo "diseñar" que ha conseguido localizarse hasta la fecha.

La fábrica adquirió cincuenta almodíes de *algenz* —aljez— *bello*, *limpio*, *blanco et bien cozido sines de alguna mextura* el 15 de agosto de 1407; un yeso de buena calidad que pudo adquirirse para la realización de los acabados del interior, o para la labra de las pantallas decoradas con tracerías caladas con las que se cerraron los vanos de la cabecera, que, tal y como ya se ha señalado, se ejecutaron con la técnica del yeso estructural. Fuera como fuese, la realidad es que las obras ya debían de estar muy avanzadas para entonces. Desde luego, la decoración pictórica de la zona del transepto ya se había ultimado cuando Mahoma Rami se comprometió a realizar la de la capilla de Santa María de los Ángeles de la iglesia de San Francisco de Zaragoza *segunt la obra de los cruzeros nuevament feytos en Sant Salvador por nuestro senior el Papa*, *con sus orlas tenidas segunt l'ampleza que conviene*, *e de finas colores*, a finales del mes de octubre de 1408, mientras que la del cimborrio se contrató a destajo con este mismo profesional, reconocido como *maestro de la obra*, el 27 de febrero de 1409.

Rami se comprometió a que el recubrimiento estuviera acabado para el mes de junio de ese mismo año, pero desconocemos si pudo cumplir con los plazos acordados, porque el Libro de fábrica de 1409, que está consagrado, casi en exclusiva, a las obras desarrolladas en el sobreclaustro por el maestro Alí —seguramente, Alí de Rondi o Arrondí—, no recoge ningún asiento relacionado con estos trabajos, quizás porque pudo existir una administración paralela vinculada a las obras impulsadas directamente por el Papa.

En cualquier caso, todo apunta a que las obras ya se habían ultimado cuando el presbiterio de la Seo acogió la jura del monarca elegido en el Compromiso de Caspe en 1412, y desde luego, cuando sirvió de marco para las ceremonias de su coronación dos años más tarde. Para entonces, la nueva cabecera y el cimborrio debían de conformar un majestuoso conjunto del que tenía que destacar, necesariamente, la superposición de volúmenes que se producía entre el ábside mayor y el lucernario, subrayada por la sucesión de coronas de merlones y almenas, las grandes tracerías de yeso y la decoración superficial con piezas cerámicas. Su marcado carácter centralizado, que evocaba el perfil del "Templo" a través de la Cúpula de la Roca, no solo venía a destacar el lugar donde se coronaban los monarcas de Aragón, sino el altar mayor, el espacio donde se consagraban y reservaban las especies eucarísticas, por lo que no debe resultar extraño que se aplicasen soluciones similares para la configuración de tabernáculos, como el del retablo de San Miguel de la antigua iglesia colegial de Daroca (Zaragoza), realizado muy poco tiempo después, entre 1419 y 1423.

Por lo que respecta a las pantallas de las ventanas, debe reconocerse que resulta sumamente complicado precisar en qué momento pudieron confeccionarse exactamente, puesto que no sabemos si el aljez adquirido a mediados del mes de agosto de 1407 pudo destinarse a este cometido. En todo caso, lo realmente importante es que se ejecutaron recurriendo al empleo del yeso como material constructivo y arquitectónico —y no solo decorativo—, aplicando una técnica, la del yeso estructural, que ya se había empleado en tierras aragonesas durante la dominación islámica en obras tan significativas como el palacio de la Aljafería de Zaragoza. No en vano, su patio se había cerrado mediante unos delicados arcos festoneados que debieron de realizarse con enormes macizos de yeso, probablemente vertido en tapia, y tallado con gubia *in situ*.

A pesar de que no han llegado hasta nosotros testimonios suficientemente significativos, la técnica pudo permanecer latente durante los siglos XII y XIII, y recuperarse en el curso de la renovación operada en el antiguo palacio hudí a finales del siglo XIV, para pasar a utilizarse, prácticamente de inmediato, en las obras desarrolladas en el palacio arzobispal de Zaragoza —de las que nos han llegado interesantes vestigios, como la ventana, todavía de estética islámica, conservada en el Museo Diocesano de la capital aragonesa—, e incluso, en la cabecera de la Seo cesaraugustana. Desde luego, la existencia del rasguño que nos ocupa, así parece confirmarlo.

La técnica comenzará a difundirse desde el epicentro zaragozano por toda la Corona de Aragón a partir de este momento, gracias, en buena medida, a los buenos oficios de los maestros mudéjares —muchos de ellos, mazoneros de aljez— de la aljama de la ciudad del Ebro, que, obligados a trabajar para los monarcas aragoneses, terminarán desarrollando diferentes come-

tidos para ellos más allá de las fronteras del reino. Así, por ejemplo, sabemos que algunos de ellos trabajaron al servicio de Martín I *el Humano* tanto en Valldaura como en el Palacio real mayor de Barcelona, propiciando la introducción de la técnica en tierras catalanas, en las que continuará utilizándose para la confección de celosías, púlpitos y elementos de carácter escultórico. La técnica también llegará al reino de Valencia, en el que la ejecución de ventanas, portadas, dovelas de arco e incluso claves de bóveda de yeso, se irá generalizando conforme avance el siglo XV. Además, interesa recordar la singularidad de algunas soluciones alcanzadas en tierras levantinas, como las escaleras de yeso, de las que nos han llegado interesantes ejemplos, como la del coro de Santa María de Morella (Castellón), la del capítulo de San Jerónimo de Cotalba (Alfahuir, Valencia), la de la casa gremial del arte de la seda de Valencia, o la del convento de Santa Clara de Játiva (Valencia).

En todo caso, conviene advertir que los maestros mudéjares de la aljama zaragozana continuarán experimentado, y alcanzando importantes avances técnicos en el manejo del aljez, que continuarán haciendo de Zaragoza, y más concretamente, del taller de la Aljafería, un importante centro difusor de los hallazgos operados en este campo a lo largo de toda la centuria. De hecho, la solución de los revoltones de yeso, realizados mediante el vertido del material sobre moldes dispuestos *in situ*, comenzará a utilizarse para cubrir la escalera de aparato, los corredores y algunas de las estancias habilitadas en el curso de la reforma operada en el palacio entre 1488 y 1493, y terminará generalizándose por toda la Corona a comienzos del Quinientos.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Araguas, Ph. y Peropadre Muniesa, Á., 1989, pp. 298-299, y fig. nº 14, p. 300; Zaragozá Catalán, A. e Ibáñez Fernández, J., 2011, pp. 49-54, y pp. 78-90; Ibáñez Fernández, J., 2014a, pp. 311-312; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., 2016, pp. 44-57, y pp. 117-120; Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., 2017, pp. 116-118. Para profundizar en el conocimiento de la técnica del yeso estructural, véase Marín Sánchez, R., 2018a; Marín Sánchez, R., 2018b, pp. 71-89.

Javier Ibáñez Fernández

13. Proyecto para la portada de la catedral de Barcelona

1. Título: Proyecto para la portada de la catedral de Barcelona.

2. Fecha: 1408.

3. Autor: Charles Gauter de Ruán, “Mestre Carlí” o “Maestre Carlín”.

4. Localización: Barcelona. Archivo de la Catedral de Barcelona.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: El proyecto está compuesto por cuatro pergaminos de 50 cm de ancho en el lado izquierdo y cuatro de 65 cm en el derecho. En ellos se muestra con gran minuciosidad el programa iconográfico y ornamental de la portada de la catedral.

7. Soporte: Se conservan solo ocho pergaminos cosidos de los doce que, según los documentos, se habían adquirido para su realización.

8. Estado de conservación: El estado de conservación es pésimo y nunca ha sido restaurado.

9. Técnica: Tinta de color sepia para la estructura lineal y figuras ligeramente coloreadas, aunque hoy son prácticamente imperceptibles.

10. Dimensiones: 285 x 115 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El proyecto no se llegó a construir hasta el siglo XIX en donde coincidieron varias circunstancias. En primer lugar la conservación y divulgación del proyecto original gracias a la magnífica reproducción litográfica de José Eusebio Monfort, en cuatro planchas editadas con el título de "Proyecto de la gran portada de la Yglesia catedral de Barcelona". En la misma litografía reconoce que *ha sido copiada exactamente y reducida a seis palmos de los diez y seis que tiene el pergamino original que se guarda en el archivo del Cabildo (…),* y que *el pergamino, está ya roto en alguna de sus partes y casi perdidos en otras los detalles por ir desapareciendo el color de la tinta*.

Aunque el dibujo inicial fue realizado en 1408 por el maestro francés Charles Gauter (el *mestre* Carlí), la fachada actual se acabaría entre 1887 y 1895 por Josep Oriol Mestres, siguiendo la traza medieval. Las obras finalizaron en 1913, cuando August Font i Carreras terminó el cimborrio que se había comenzado en el siglo XV.

14. Comentario: Este pergamino presenta muchas similitudes con el conjunto conservado en el Museo de la catedral de Estrasburgo, aunque, a diferencia del de Barcelona, aquellos se conservan en excelente estado. Lo más destacable en todos ellos es la precisión del programa iconográfico mostrado en las esculturas diferenciadas por diferentes atributos y la minuciosidad de los detalles ornamentales que permitían la

organización del trabajo de los diferentes oficios que intervendrían en la obra. El pergamino original se dio a conocer por vez primera al publicarse en *Recuerdos y bellezas de España*, grabado por Francesc Parcerisa en 1839. En el segundo volumen de esta obra aparecía la portada idealizada entre nubes y Pau Piferrer escribía sobre ella que *si el frontis ojival ocupase lo que ahora es una pared feamente desnuda é incompleta cual la dejaron los artífices del siglo XV, el esterior nos predispondria con impresión poderosa a la vista del interior, la importancia y la belleza de lo que vamos a contemplar quedaria afuera espresado con una obra digna de todo el monumento*.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Carreras Candi, F., 1913-1914; Bassegoda Nonell, J., 1981; Argilés i Aluja, C., 2008.

Lino Cabezas Gelabert

14. Dibujos de una barrena y dos argollas o "gafas" de hierro realizados en el marco de la construcción de la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza

1. Título: Dibujos de una barrena y dos argollas o "gafas" de hierro realizados en el marco de la construcción de la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza.

2. Fecha: 1419.

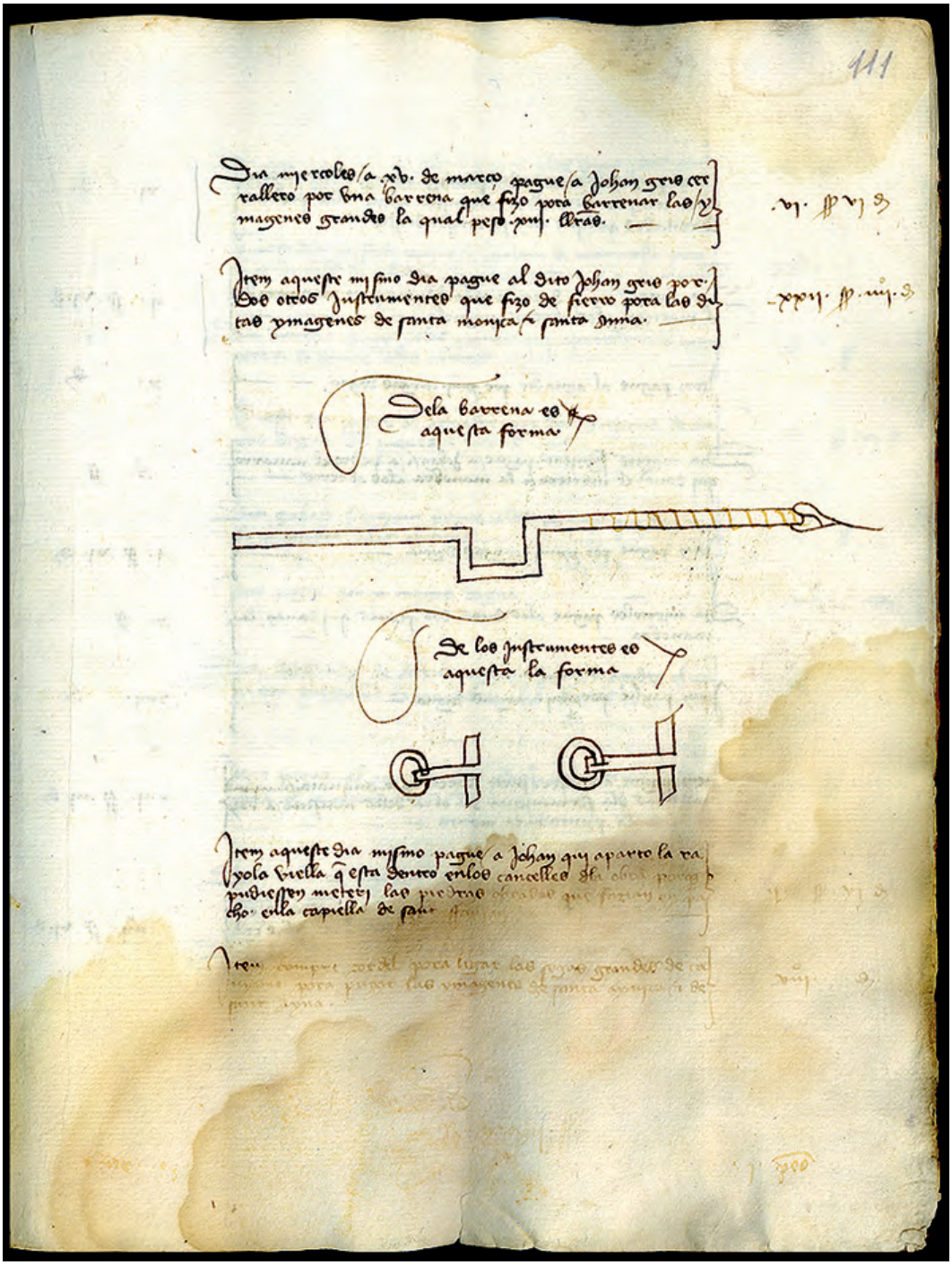
3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza (ES 50297 ACLSZ).

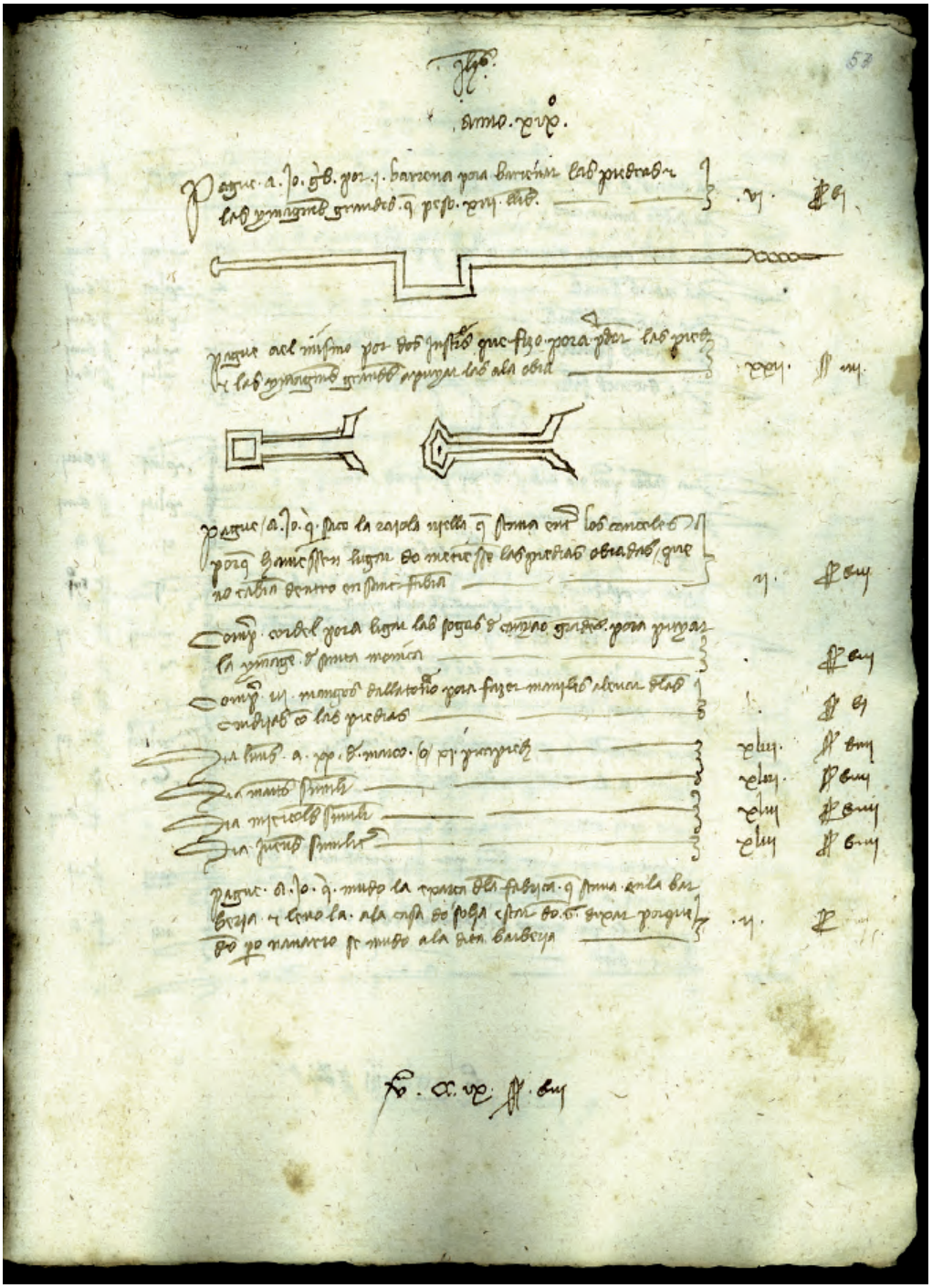
5. Signatura: A.C.S.Z., Libro de fábrica de 1417-1422, (Primera redacción), f. 111 r, y A.C.S.Z., Libro de fábrica de 1417-1422, (Segunda redacción), f. 57 r.

6. Descripción, alcance y contenido: El proceso constructivo de la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza, levantada por un equipo de profesionales de la piedra dirigido por el maestro Isambart (doc. 1399-1434) y su sobrestante Pedro Jalopa (*ca.* 1386/1391-1443), habría de quedar registrado en el Libro de fábrica de 1417-1422, del que nos han llegado dos versiones distintas. En ambos volúmenes, entre las anotaciones correspondientes al mes de marzo de 1419, se apuntaron las cantidades invertidas en la confección, en primer lugar, de una barrena *pora barrenar las ymagines grandes*, y en segundo, de dos piezas de hierro *pora las ditas ymagenes de Santa Monica e Santa Anna*, o tal y como se precisa en la segunda redacción del libro de cuentas, *pora prender las piedras e las ymagines grandes a puyarlas a la obra*, esto es, para poder asir los bloques y las imágenes de piedra de mayores dimensiones, y así manejarlos —y elevarlos recurriendo al empleo de diferentes ingenios o grúas— con mayor facilidad hasta su instalación definitiva en los lugares que les correspondiesen.

Estos dos asientos no tendrían mayor trascendencia de no ser porque, de manera absolutamente excepcional, y sin que podamos precisar el motivo, los responsables de llevar el registro puntual y diario de las cuentas de la fábrica los ilustraron con la representación de los instrumentos en cuestión: una barrena y dos argollas o "gafas" de hierro. Curiosamente, tal y como sucede con las anotaciones de las expensas, que presentan ligeras variaciones en sus redacciones en las dos versiones del Libro de fábrica, los dibujos también ofrecen algunas diferencias, sobre todo, en lo que respecta a la representación de las argollas o "gafas" de hierro. Así, en el volumen correspondiente a la Primera redacción, las piezas cuentan con unas argollas circulares en los extremos, mientras que en la Segunda redacción, las "gafas" parecen piezas únicas, con los asideros que habrían de funcionar como argollas perfectamente integrados en sus extremos.



A.C.S.Z., Libro de fábrica de 1417-1422, (Primera redacción), f. 111 r.



A.C.S.Z, Libro de fábrica de 1417-1422, (Segunda redacción), f. 57 r.

7. Soporte: En la confección de ambos volúmenes se utilizó papel verjurado, pero el bifolio en el que aparecen los dibujos correspondiente a la Primera redacción del libro de fábrica de 1417-1422, presenta, como filigrana o marca de agua, un monte de tres picos coronado por una cruz latina; mientras que el utilizado en la Segunda redacción presenta, como filigrana o marca de agua, un unicornio rampante.

8. Estado de conservación: El folio correspondiente a la Primera redacción presenta, como el resto del volumen, manchas de humedad en su parte inferior; mientras que el folio de la Segunda redacción presenta un buen estado de conservación.

9. Técnica: Aunque no podemos excluir el empleo de algún instrumento para la confección de las líneas rectas de la barrena, sobre todo en el volumen correspondiente a la Primera redacción del Libro de fábrica, los dibujos parecen realizados a mano alzada, con tinta de tonalidad sepia.

10. Dimensiones: El folio correspondiente a la Primera redacción del Libro de fábrica mide 29,6 x 22,5 cm; el incluido en la Segunda redacción, 30 x 22,3 cm.

11. Anotaciones: En la Primera redacción del Libro de fábrica de 1417-1422 (f. 111 r), los dibujos aparecen en relación con los siguientes asientos: *Dia miercoles, a XV de março* (de 1419) *pague, a Johan Gris cerrallero por una barrena que fizo pora barrenar las ymagenes grandes la qual peso XIII libras VI sueldos VI dineros* / *Item aqueste mismo dia paque al dito Johan Gris por dos otros instrumentes que fizo de fierro pora las ditas ymagines de Santa Monica e Santa Anna XXII sueldos IIII dineros* / *De la barrena es aquesta forma* / (Dibujo de la barrena) / *De los instrumentes es aquesta la forma* / (Dibujo de dos argollas o "gafas" de hierro).

En la Segunda redacción del Libro de fábrica de 1417-1422 (f. 57 r), los dibujos figuran intercalados entre los siguientes asientos: *Pague a Joan Gris por I barrena pora barrenar las piedras e las ymagines grandes que peso XIII libras VI sueldos VI dineros* (Dibujo de la barrena) / *Pague a el mismo por dos instrumentes que fizo pora prender las piedras e las ymagines grandes a puyarlas a la obra XXII sueldos IIII dineros* / (Dibujo de las dos argollas o "gafas" de hierro).

12. Escala: No.

13. Observaciones: Tan solo cabe reseñar las diferencias que pueden descubrirse entre las representaciones de las argollas o "gafas" de hierro recogidas en cada una de las versiones del Libro de fábrica de 1417-1422.

14. Comentario: Isambart, quizás el maestro homónimo —Jehan Ysambart— documentado al servicio del duque Luis de Orléans en las obras del castillo de Pierrefonds (Oise, Picardía) en 1399, había trabajado en la catedral de Lérida en 1410, y ya se encontraba al frente de la remodelación de la antigua capilla mayor —la actual capilla de los Corporales— de la iglesia colegial de Daroca (Zaragoza), cuando, atendiendo a la llamada del Cabildo de la Seo de Zaragoza, acudió a la capital aragonesa para examinar junto con el *maestre Corla* —que llegó desde Molinos (Teruel)— la estabilidad del cimborrio de la catedral. Los dos maestros lo reconocieron durante cinco días, supieron diagnosticar el problema de asientos diferenciales que afectaba a una estructura que se levantaba sobre la embocadura del presbiterio —una obra de piedra— y los pilares torales —de ladrillo—, y había sido recrecida tan solo unos años antes, entre 1403 y 1409, y propusieron la aplicación de diferentes medidas para asegurar, siquiera temporalmente, su supervivencia, tal y como habría de quedar reflejado en un informe fechado el 3 de junio de 1417.

Los canónigos aprovecharon el contacto establecido para encargarle la construcción de una capilla de nueva planta dedicada a San Agustín en la propia Seo, que habría de levantarse con *piedra de Villya Nueua de Huerba* (Zaragoza), la misma que estaba empleando en Daroca. Del acuerdo, suscrito con anterioridad al 25 de junio de 1417, nos ha llegado un traslado, recogido en la Primera redacción del Libro de fábrica de 1417-1422, gracias al que sabemos que los contratantes aceptaron otorgarle la libertad necesaria para que pudiera desplazarse a Daroca siempre que lo estimase oportuno, con la condición de que designase un *lugartenient* —esto es, un sobrestante— que diese *tan buen recaudo en la obra como el mismo*.

Isambart, que no tardó en trasladarse a la cantera para comenzar a extraer la piedra necesaria para la obra, así como para estudiar la mejor manera de hacerla llegar a Zaragoza, terminó designando a Pedro Jalopa como su sobrestante a mediados de octubre de 1417. Para entonces, mandó *lancar hun manto dalgenz* —es decir, de yeso— *en el solar del claustro alto delant de la libraria pora fazer la altraça de la capiella*; una labor en la que contó con el concurso de Jalopa y de Arnalcón o Arnaltón, que se prolongó hasta finales

del mes de noviembre de ese mismo año, y que le permitió realizar los *moldes* o plantillas con los que tallar los bloques de piedra con los que habría de confeccionarse la empresa. Tras ello, puso rumbo a Daroca, dejando a Pedro Jalopa al frente de las obras en la Seo.

Las dos versiones del Libro de fábrica de 1417-1422 permiten seguir con absoluta precisión, día a día, el proceso constructivo de la capilla de San Agustín, y sus asientos, en los que se anotaron con extraordinaria rigurosidad los nombres, las labores desempeñadas y las cantidades abonadas a todos aquellos profesionales de la piedra que fueron pasando por la empresa catedralicia conforme se fueron requiriendo sus servicios, aportan un caudal de información de valor incalculable sobre la composición y la organización interna de una cuadrilla, que, más allá de consentir que Isambart pudiera simultanear la reforma de la antigua capilla mayor de la colegiata de la ciudad de los Corporales con la construcción del oratorio zaragozano, habría de terminar desempeñando un papel de primer orden en la renovación del Gótico final en la Península Ibérica.

El prurito de exhaustividad de los fabriqueros, que les llevó a representar los instrumentos de hierro que tuvieron que realizarse ex profeso para que los trabajadores pudieran perforar, manejar e instalar con mayor facilidad los bloques y las imágenes de piedra de mayores dimensiones, también permite, en última instancia, evocar cuál pudo ser el aspecto de la capilla, que, resuelta en algunos puntos como la de los Corporales de Daroca, terminará desapareciendo en el marco de las obras de ampliación de la Seo emprendidas en tiempos del arzobispo Alonso de Aragón, en 1489, y concluidas una vez fallecido el prelado, en 1522.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Ibáñez Fernández, J. y Criado Mainar, J., 2007, pp. 76-90, y pp. 98-100; Ibáñez Fernández, J., 2011a; Ibáñez Fernández, J., 2011b; Ibáñez Fernández, J., 2012a, pp. 15-60, y docs. núms. 1-23, pp. 99-201; Ibáñez Fernández, J., 2014b.

Javier Ibáñez Fernández

15. Proyecto para el retablo de la Mare de Déu dels Consellers

1. Título: Proyecto para el retablo de la Mare de Déu dels Consellers.

2. Fecha: Fue realizado entre el 4 de septiembre de 1443 y el 29 de octubre del mismo año, fecha de la firma del contrato.

3. Autor: Lluís Dalmau y Francí Gomar.

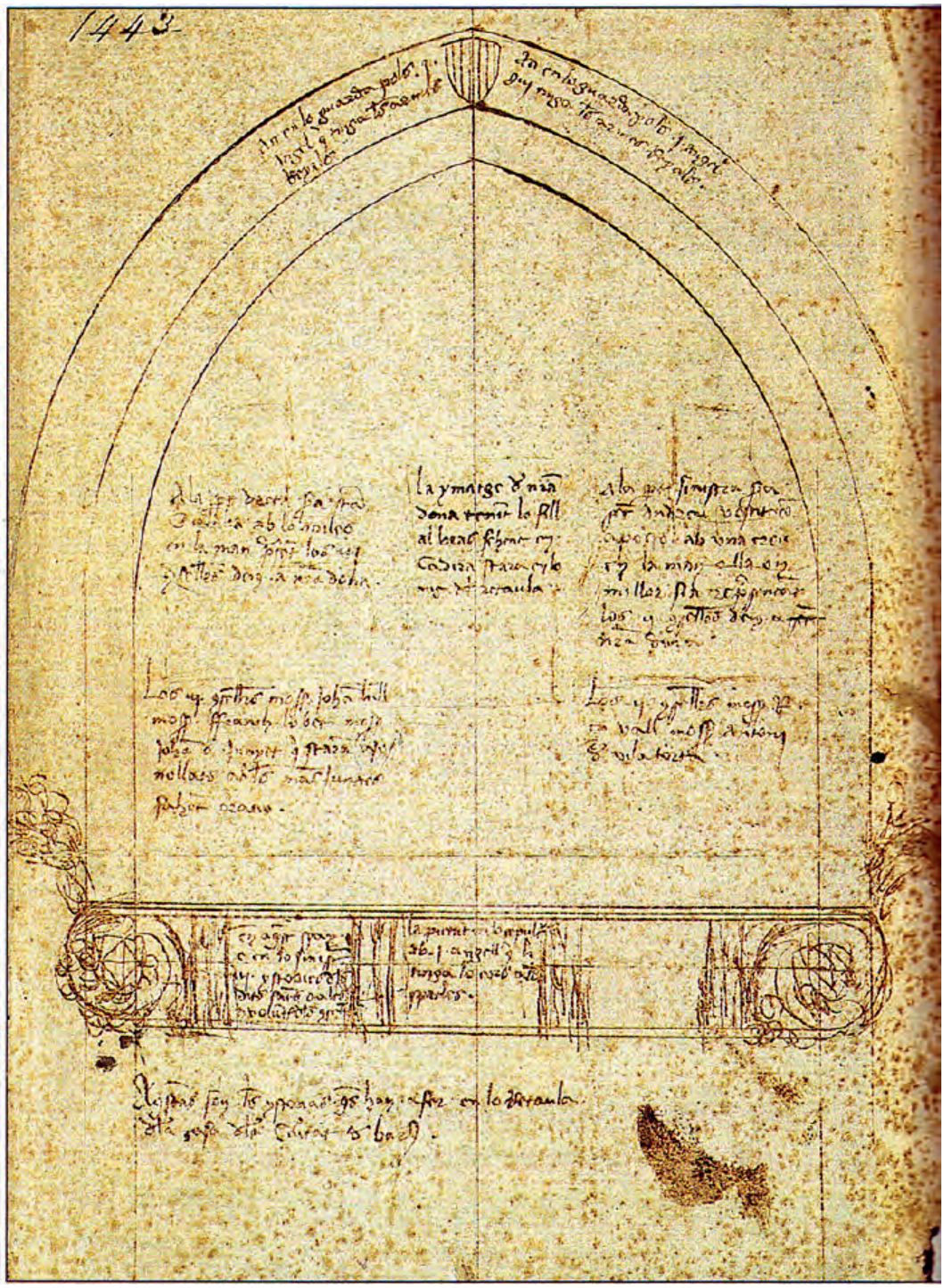
4. Localización: Barcelona. Archivo Histórico.

5. Signatura: AHCB, ms. L-50.

6. Descripción, alcance y contenido: El dibujo representa, de forma esquemática y con diversas anotaciones, el futuro retablo, con la Virgen situada en el centro con el Hijo en brazos. Esta traza muestra una idea muy clara de la composición y los motivos ornamentales de la máquina del retablo en donde apenas se contemplan los motivos pictóricos. En la obra definitiva, en los lados se representarán arrodillados en actitud orante los 5 consellers de Barcelona de aquel año. También se incluye el diseño de la predela, hoy perdida, y que estaría centrada por la Piedad de Jesús. La traza incluye en la parte superior el escudo de la Corona de Aragón y a ambos lados de la predela el escudo de la ciudad de Barcelona. En el contrato se especifica que las figuras de los consellers habían de corresponder con su fisonomía real, ya que se indica que *seran los dits consellers effigiats segons proporcions e habituts de lurs cossors, ab les façs axi propries com ells vivents les han formades (…)*.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno.



9. Técnica: Tinta sobre papel.

10. Dimensiones: 47 x 42,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto: *1443* (en la parte superior izquierda, con caligrafía moderna) / *Aquestas son las ystorias que s'han a fer en lo retaula de la casa de la Ciutat de Barchinona* (en la parte inferior) / *En aquest spay e en lo sinistre II ystories dels dits Sants o altres a voluntat dels consellers* (en el banco o predela) / *A la part dreta sera Santa Eulalia ab lo aculeo en la man, present los III consellers deius a Nostra Dona* / *Los III consellers: mossen Johan Lull, mossen Francesch Lobet, mossen Johan de Junyent, qui staran ajonollats ab les mans junctes fahent oracio* (las dos últimas anotaciones, en el cuerpo del retablo, a la izquierda) / *La ymatge de Nostra Dona tenint lo Fill al bras sehent en cadira stara en lo mig del retaula* (en el centro) / *A la part sinistra sera Sanct Andreu vestit com apostol ab una creu en la man e lla on millor sera representant los II consellers deius a Nostra Dona* / *Los II consellers: mossen R. ça Vall, mossen Antoni de Vilatorta* (las dos últimas anotaciones, a la derecha) / *An lo guarda pols I angel qui tinga les armes reyals* (en el guardapolvo, repetido dos veces).

12. Escala: No.

13. Observaciones: Poco después de la firma del contrato con Dalmau, el 26 de noviembre de 1443, los consellers acordaron con el imaginero Francí Gomar la estructura del conjunto del retablo, así como la obra del guardapolvo.

14. Comentario: A diferencia de las precisiones escritas respecto a la pintura, la concreción de la ornamentación de la talla queda reducida a unos trazos muy esquemáticos, de aspecto gestual, que presuponen el conocimiento, tanto de los promotores, como del propio Gomar del estilo y tipología ornamental utilizada. En este sentido, los hábitos contractuales no eran muy diferentes entre los diferentes artífices, como podrán ser los oficios de la cantería. Todos ellos se basaban en la confianza del control gremial del buen hacer y la experiencia conocida y acreditada de los maestros en obras anteriores. Lamentablemente no se ha conservado la predela que era la parte más trabajada del marco de la pintura.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Ruiz i Quesada, F., 2006; Serra Desfilis, A. y Miquel Juan, M., 2010.

Lino Cabezas Gelabert

16. Trazado regulador de un tabernáculo de la puerta de la Asunción de la catedral de Sevilla

1. Título: Trazado regulador de un tabernáculo de la puerta de la Asunción de la catedral de Sevilla.

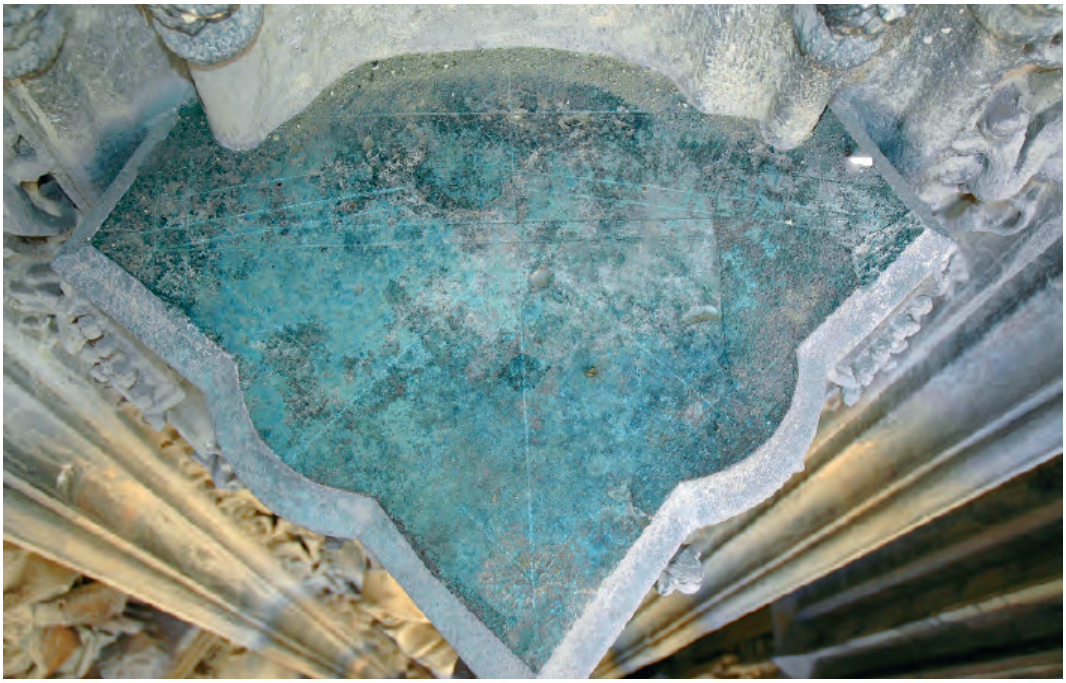
2. Fecha: *ca.* 1449.

3. Autor: Antoni Dalmau, Juan Normán y/o Pedro Sánchez de Toledo (atribuido). La atribución a Antoni Dalmau es la menos consolidada de las tres, pues durante las obras de la portada este arquitecto y escultor valenciano probablemente ya no estaba en Sevilla, si es que se había desplazado a esta ciudad para cumplir el contrato suscrito en Valencia.

4. Localización: Sevilla. Catedral. Tabernáculo de la puerta de la Asunción, llamada en origen "del Perdón nueva".

5. Signatura: Puerta de la Asunción de la catedral de Sevilla, soporte A4.

6. Descripción, alcance y contenido: Conjunto de rectas que definen una composición geométrica, rigurosamente simétrica, formada por doce segmentos; uno de ellos, que apunta al espectador, hace el papel de eje general del conjunto, yendo desde la pared a



la esquina más saliente del tabernáculo; otras dos definen los ejes de los semicírculos de los lóbulos que salen del cuadrado "curvilíneo" del contorno; otra une las dos esquinas laterales y tiene una paralela hacia la zona que quedó empotrada en el muro; del eje, en el espacio que queda hasta el muro, nacen tres segmentos a cada lado, que se dirigen, aproximadamente, hacia las esquinas laterales; estas últimas líneas regulaban en planta los límites de la superficie de asiento, que son las que dan la forma estrellada al conjunto.

7. Soporte: El soporte es una piedra distinta de la habitual de la catedral, más blanca y más dura, localizada solo en la parte decorativa de esta puerta (Jiménez Martín, A., 2013, p. 246). Se trata, en teoría, de una cara de un sillar que, en origen y hablando en términos hipotéticos, formaba un cuadrado; a este se le dieron ocho cortes sesgados que partieron de las esquinas hacia el interior de los lados, para formar una estrella de ocho puntas; en los vértices interiores de esta se dejaron otros tantos lóbulos en forma aproximada de semicírculos.

8. Estado de conservación: Bien conservada, al igual que las restantes piezas de la misma serie.

9. Técnica: Rasguño hecho con estilete o punzón, inscribiendo tanto rectas como arcos; es muy probable que necesitaran trazados auxiliares circulares, pero estos no se han conservado.

10. Dimensiones: Forma teóricamente un cuadrado de 42,3 cm de lado, dos de cuyos lados fueron recortados, como se ha indicado en un punto anterior, quedando los otros dos empotrados en el muro. La arista del borde fue ochavada formando un chaflán de 7 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: Natural (1:1).

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Las obras de restauración que se iniciaron en 2010 permitieron verificar que esta portada, la principal del edificio gótico como la define la "copia de Bidaurreta", tenida por obra neogótica, es en realidad el resultado de dos intervenciones del siglo XIX sobre una portada tardogótica, coetánea de la fábrica circundante, de mediados del XV; el error venía propiciado por el material pétreo, que es de mucha más calidad que el del resto de los paramentos circundantes. El dibujo no es una montea, pues de este no se extrajeron otros, sino que es el propio trazado regulador

de la pieza, cuya relativa sencillez tal vez no necesitó que se hiciera una montea general ni una plantilla.

15. Unidades de descripción relacionadas: Hay trazados prácticamente idénticos, conservados completos o en parte, ubicados en todos los elementos arquitectónicos similares a este, que suman treinta y seis unidades, extraídos todos ellos de una misma montea, quizás hecha en una plantilla de madera. Además se han localizado trazados parecidos en otros muchos tabernáculos de la catedral de características similares (Ruiz de la Rosa, J. A., 2006, pp. 344-345), aunque de fechas y materiales distintos.

16. Bibliografía: Ruiz de la Rosa, J. A., 2006; Jiménez Martín, A., 2013; Jiménez Martín, A., 2014.

Alfonso Jiménez Martín

17. Muestra o modelo de aguja gótica

1. Título: Muestra o modelo de aguja gótica.

2. Fecha: *ca*. 1450.

3. Autor: Antoni Dalmau (atribuido).

4. Localización: Valencia. Archivo Histórico Municipal de Valencia. Actualmente en almacén para su restauración.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: El modelo representa una aguja gótica, de planta octogonal, desarrollada por tres cuerpos formados por prismas octogonales de dimensiones decrecientes en planta y en altura. Se remata mediante una aguja de planta octogonal y potente macolla vegetal. Una serie de pináculos-contrafuertes se sitúan en los vértices de los prismas. El modelo se colgaba de una argolla asida a la macolla.

7. Soporte: Madera, lienzo estofado y dorado.

8. Estado de conservación: Malo. Ligera consolidación con motivo de las exposiciones realizadas.

9. Técnica: Madera tallada y dorada.

10. Dimensiones: El octógono de la base, correspondiente al prisma inferior se inscribe en un cuadrado de 55 cm de lado. La altura total de la pieza es de 150 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: En cada lado de los prismas se abren ventanas. En las del primer cuerpo se sitúan unos rombos que podrían señalar emblemas que por su forma recuerdan el escudo dispuesto en losange de la ciudad de Valencia. No obstante, en su estado actual no es posible distinguir los campos del escudo.

14. Comentario: El Miguelete es el nombre que recibe la torre-campanario de la catedral de Valencia. Es una importante construcción medieval y, acaso el edificio más emblemático de la ciudad de Valencia. La torre es un prisma de planta octogonal. Tiene 51 metros de altura, los mismos que su perímetro. Está formada por cuatro cuerpos de la misma altura. Los tres primeros llevan resaltadas sus aristas y limitada por una cornisa su altura. El último, en el que se abren los siete arcos apuntados que alojan las campanas (en el octavo está la escalera), está elegantemente decorado. Los huecos de las campanas tienen unas arquivoltas muy molduradas sobre las que se alza un gablete triangular muy agudo.

Tanto en el interior del gablete como en las enjutas se despliega la típica labor de claraboya. Por el interior, la torre es muy maciza pues solo el centro tiene, sucesivamente, tres cámaras abovedadas en los tres últimos cuerpos. De estas son angostas la estancia más baja y la intermedia, siendo más amplia la alta o de las campanas.

En 1376 el Cabildo tomó el acuerdo de construir un nuevo campanario y continuar la obra de los claustros *por necesidad y decoro de la catedral y en honra de*

la ciudad de Valencia. La autorización real para realizar las expropiaciones necesarias fue recibida el mismo año. En el rico archivo de la catedral de Valencia se custodia la documentación correspondiente a la construcción del Miguelete. Tres series documentales tienen especial interés para el estudio de la organización de la obra gótica y para la historia del dibujo del proyecto. Estas series documentales están fechadas en 1380-1381, 1424 y 1453. La primera corresponde al momento del proyecto e inicio de la obra; la segunda a las capitulaciones para la construcción de la terraza y antepecho y la tercera corresponde a un proyecto, no realizado, para la construcción de una aguja sobre la torre.

La construcción de la aguja de la torre fue una preocupación constante del Cabildo. El 18 de mayo de 1414 se dieron 50 florines al maestro Pere Balaguer para los gastos del viaje hecho a varias ciudades, con objeto de ver campanarios y tomar de ellos lo más hermoso y conveniente para el de Valencia. El maestro Martí Llobet había cobrado, igualmente, en 1424, cierta cantidad por hacer un dibujo de *la espiga* de la torre-campanario.

En una anotación del libro de obras de la catedral del año 1453, se indica que el entonces maestro mayor de la misma, Antoni Dalmau, había hecho una bella *mostra* de la espiga o aguja de la torre. Habiendo muerto el maestro y yendo detrás de la *mostra* gente del oficio, el Cabildo, para que no se perdiera, la compró a su viuda.

Puede ponerse en relación con la noticia de la *mostra* de la aguja gótica del Miguelete el modelo que se custodia en el Archivo Histórico Municipal de Valencia. Este objeto, construido con tablas y recubierto con lienzo estofado y dorado, tiene 1,5 metros de altura y representa una aguja gótica de planta octogonal.

Este pináculo gótico llegó al Museo Municipal procedente de una casa gremial y se le asocia a un viejo relato medieval: la captura de una nave pirata berberisca. Este objeto sería, según la tradición, el fanal de la nave berberisca conservado a modo de trofeo. Probablemente se mostraría en la carroza del gremio en la procesión del *Corpus Christi*. Obviamente el pináculo gótico no es un fanal, ni es berberisco. Por su contextura podría ser una maqueta o *mostra* de mediados del siglo XV. Lógica arquitectónica en el contexto valenciano de mediados del siglo XV no le falta. Que sea la misma *mostra,* o una copia, diseñada por el maestro Dalmau, es cosa que la documentación de archivo, por ahora, no asegura. La obra conocida de Dalmau, y las noticias de archivo, lo presentan como un excelente tallista, además de arquitecto. La *mostra* por la que el Cabildo pagó la considerable cantidad de seis timbres o monedas de plata bien pudo ser, en este caso una maqueta. La aguja gótica custodiada en el Archivo Histórico Municipal de Valencia se aviene, en todo caso, a la obra conocida del maestro Dalmau.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Zaragozá Catalán, A., 1993; Zaragozá Catalán, A., 2000, p. 97; Zaragozá Catalán, A. y Gómez-Ferrer Lozano, M., 2007, p. 221; Ibáñez Fernández, J., 2014a, p. 313; Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., 2016, p. 415; Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., 2018, p. 49.

Arturo Zaragozá Catalán

18. Monteas de un dosel de la tumba del cardenal Juan de Cervantes, en la catedral de Sevilla

1. Título: Monteas de un dosel de la tumba del cardenal Juan de Cervantes, en la catedral de Sevilla.

2. Fecha: 1454-1458, según los pagos documentados en el archivo de la catedral de Sevilla.

3. Autor: Lorenzo Mercadante de Bretaña (atribuido) y/o ayudantes (atribuido). El maestro bretón Mercadante aparece en los documentos del archivo de la catedral de Sevilla como *Mercador*.

4. Localización: Sevilla. Catedral. Capilla de San Hermenegildo. Caras ocultas de veinte de las piezas aparentes del túmulo del cardenal Juan Cervantes y Bocanegra, obispo de Ostia y Velletri.

5. Signatura: Capilla número 047, en D6-E7, pieza número 19 (signatura durante la obra de restauración).

6. Descripción, alcance y contenido: Existen rasguños en las caras horizontales y a veces en las verticales de las seis piezas que componen los doseles (piezas números 18, 19, 27, 28, 39 y 44), en las cuatro que forman las basas de las esquinas (piezas números 23, 36, 37 y 51) y en las diez que forman el zócalo (piezas números 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 y 61). A veces los rasguños quedaron como improntas positivas en la capa de aglomerante que se usó para asentar las piezas. En general son trazos que siguen el contorno de las piezas y de su molduración, incorporando además ejes de simetría, pero en determinadas ocasiones (como en la cara superior de la pieza número 19, que es la de la foto) se documentan un cierto número de líneas que no siguen este criterio, como si fueran rastros de trazados previos del mismo tenor, pero sin llegar a constituir palimpsestos. La única pieza que no responde a este esquema general es la número 53, en la que unos escasos segmentos rectos pasan de una cara a la contigua, que es ortogonal, replanteando un plano de corte sesgado del bloque, corte que no se llevó a efecto.

7. Soporte: Piezas de alabastro, blanco, probablemente aragonés.

8. Estado de conservación: Fue restaurado el sepulcro en profundidad entre el 18 de agosto de 2003 y el 17 de octubre de 2004; para ello se desmontó por completo, pieza a pieza, de las que, enteras o fragmentadas, se documentaron sesenta y nueve unidades; estas agotan el total de la composición de alabastro, que fue dorado y policromado, y cuya numeración es la que usamos en esta ficha; de ellas nueve constituyen bultos o partes de ellos (en la actualidad solo se conservan *in situ* cinco imágenes de las siete originales) y otras ocho piezas forman parte del relleno de la tapa, quedando ocultas bajo la estatua yacente de Juan de Cervantes y el ciervo que está a sus pies.

9. Técnica: Rasguños hechos con estilete o punzón metálicos, tanto en forma de rectas como arcos y círculos, estos últimos trazados mediante un compás con las puntas metálicas. Como el material es bastante blando son los dibujos más densos y pequeños de los que se conservan en la propia catedral en soportes ajenos al papel, pues no existe ningún dibujo hecho

sobre pergamino entre los que se vinculan a la catedral gótica hispalense.

10. Dimensiones: Medidas bastante irregulares. La máxima dimensión rasguñada alcanza los 39 cm en la cara superior de la pieza 19.

11. Anotaciones: En el zócalo, concretamente a los pies, a la izquierda (pieza número 53), aparece bien visible el texto que certifica la autoría (*lorēco. mercadante. de. bretaña. entallo. efte. bulto*); la letra es gótica minúscula fracturada, al contrario que el texto que recorre la cenefa del paño que cubre la tapa, que está sistemáticamente escrito con capital romana, la más antigua de este tipo, datada, de la catedral y la ciudad.

12. Escala: Natural (1:1).

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Las composiciones de monteas más minuciosas de este sepulcro se refieren, entre otras formas, al trazado de elementos propios de los pináculos de los tabernáculos adyacentes, que no fueron los primeros del edificio gótico, pero sí son los que, por ahora, muestran su traza *ad quadratum* de forma más clara; las líneas, en general, son similares a las propuestas manuscritas de Mathäus Roriczer (*Fialen*, 1486), o impresas por él mismo (*Geometría*, 1486-1490), y otros maestros coetáneos, como Hans Schmuttermeyer (*Fialenbüchlein*, 1493) y Lorenz [y Moritz] Lechler (*Instituciones*, 1516).

15. Unidades de descripción relacionadas: Pieza número 19 del inventario *ad hoc* para el desmontaje y montaje del sepulcro, realizados entre el 13 de agosto de 2003 y el 15 de noviembre de 2004 por la empresa Coresal, S.A., por encargo del Cabildo Metropolitano. Esta pieza es la que presenta mayor número de rasguños.

16. Bibliografía: Geldner, F., 1999; Jiménez Sancho, Á. y Jiménez Martin, A., 2007; Ibáñez Fernández, J. y Domínguez Montero, D., 2015.

Alfonso Jiménez Martín

19. Proyecto para la realización de un retablo dedicado a la Virgen María para la iglesia parroquial de Pompién (Huesca)

1. Título: Proyecto para la realización de un retablo dedicado a la Virgen María para la iglesia parroquial de Pompién (Huesca).

2. Fecha: 1461.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Huesca. Archivo Histórico Provincial de Huesca [A.H.P.H.].

5. Signatura: ES/AHPHU - 011837/000009.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de una hoja que contiene, por un lado el texto dispositivo del contrato para la realización de un retablo dedicado a la Virgen María para la iglesia parroquial de Pompién, y por otro, el diseño de la mazonería de la máquina. Se trata de un mueble compuesto por un banco, con un tabernáculo en el centro, que se proyecta hacia el espectador, generando cierta sensación de volumen y profundidad, y tres casas a cada lado, y un cuerpo articulado en tres calles. En la central se superponen la tabla titular y el ático, y en las laterales, dos casas o compartimentos. El conjunto queda protegido por el correspondiente guardapolvo o polsera.

Destaca la aplicación de una aguada amarilla sobre la mazonería, sin duda, para subrayar que debía cubrirse con pan de oro, y la aplicación de un sutil sombreado sobre determinados elementos de la estructura, como los pilares que separan las calles, o el guardapolvo; un recurso que contribuye, junto con la

representación en perspectiva del tabernáculo, a dotar al diseño de una apreciable sensación de volumen y profundidad.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla, y después entintado. La estructura "arquitectónica" de la mazonería aparece coloreada con una aguada de tonalidad amarilla, utilizada para "visibilizar" aquellos elementos que tenían que dorarse, y debe destacarse la aplicación de un sutil sombreado sobre determinados componentes de la máquina, como el tabernáculo, los pilares de separación de las calles, o el guardapolvo, que contribuye, de manera muy eficaz, a trasladar el desarrollo volumétrico que habría de alcanzar el mueble una vez terminado.

10. Dimensiones: 31 x 44 cm.

11. Anotaciones: A la izquierda, en el texto dispositivo: *Capitols del retaulo de Pompien de Gilbert Redon / Fechos entrel senyor e jurados y conzello del sobredicho lugar e Bernat de Aras pintor el qual a de seyer fecho e acabado fins al dia e fiesta de senyor Sant Juan el qual es auenido entre los sobreditos por prezio de hochozientos sueldos de los quales hochozientos sueldos an a dar a Gonzaluo de los Rios fustero CCC sueldos e los hotros restantes acabado el retaulo antedito el qual ha de seyer fecho a San Juan Bautista primero de MCCCCLXI e los dineros restantes al agosto del dito anyo. / Primerament a de aver el retaulo danplo dotze palmos e de alto debaxo del piet fins alto a la punta de medio a de auer XVIII palmos. / Item mas que sia hobrado de mazoneria segunt esta muestra questa en este paper ensenble con los capitols en la qual muestra a tres tubas e tres archetes. / Item mas a de auer en el piet huna custodia hobrada de mazoneria segunt esta en la dita muestra e dorada doro fino e toda la hotra mazoneria dorada de horo fino aya en medio de la custodia huna Piedat e de hun cabo San Juan e del hotro Santa Maria. / Item mas a de auer en la huna part del vanco tres estorias en las quales aya sendas ymagens hobradas de buenas colores. / Item mas a de auer en la pieza de medio la Virgen Maria*

con su fillo en el prazo (sic) *acompanyada de angels en torno della ella posada en huna gentil cadira. / Item mas a de auer al costado* (d)*e la dita Virgen en la huna ystoria mayor la ymagen de senyor San Juan Bautista e de la hotra part la ymagen de senyor Sant Sabastian. / Item mas a de auer ensomo de senyor San Juan huna estoria del dito Santo aquella que al senyor del conzello sera bien vista e ansi matex hotra estoria de la hotra part de senyor Sant Sabastian. / Item mas a de auer* (en la ystor)*ia que viene encima de la Virgen Maria la coronazion como coronaua la Virgen Maria nuestro Senyor Ihesu Christo. / Item mas que sian las polseras de fulla destanyo colrada e hobradas dun gentil brocado. E acabado el dito retaulo aya de leuar aquel el co*(n)*zello al dicho lugar e parar aquel a su costa e mesion. / Item mas que el dito maestre Vernat sia tenido de fazer el manto della Maria de atzur et la goniellya de carmini. / Item al San Juan el manto de atzur los enbesses de carmini. / Item al Sant Sabastian que sian de atzur bregado que esta como debe. / Item que en la punta do sera el Crucifixo que la Maria sia vestida el manto de atzur alla do se pertenezca. / Item que todo el desus dito retablo et imagines desus ditas ayan a fer a conoximiento de menestralles. / Item que en el pie en las seys estaciones del pie que sige ayan de meter Sant Pedro, Sant Lorenz e San Vicient, Santa Quiteria, Santa Agueda, Santa Quatallina. Estas sian vestidas et areadas segunt deben. / Item es concordado que pora San Juan Babtista primero vinyent del a*(n) *yo que se conta de MCCCCLXI aya de dar el retaulo parado en la iglesia de San Juhan de Ponpien.*

Sobre el diseño: *A de auer la custodia de alto tres palmos e de amplo hotros tres* (en el tabernáculo) / *El uanco qada pieza V° palmos de largo e de alto tres palmos* (en el banco) / *A de auer esta pieza de alto VIII palos e de anplo V° palmos* (en la casa central) / *Esta pieza a de amplo tres palmos e medio e de alto VII palmos* (en la casa inferior de la calle lateral derecha) / *Esta taula a de anplo tres palmos e medio e de alto quatro e medio* (en la casa superior de la misma calle) / *A de auer la punta del Cruzifixo de alto siet palmos e de anplo V° palmos* (en el ático).

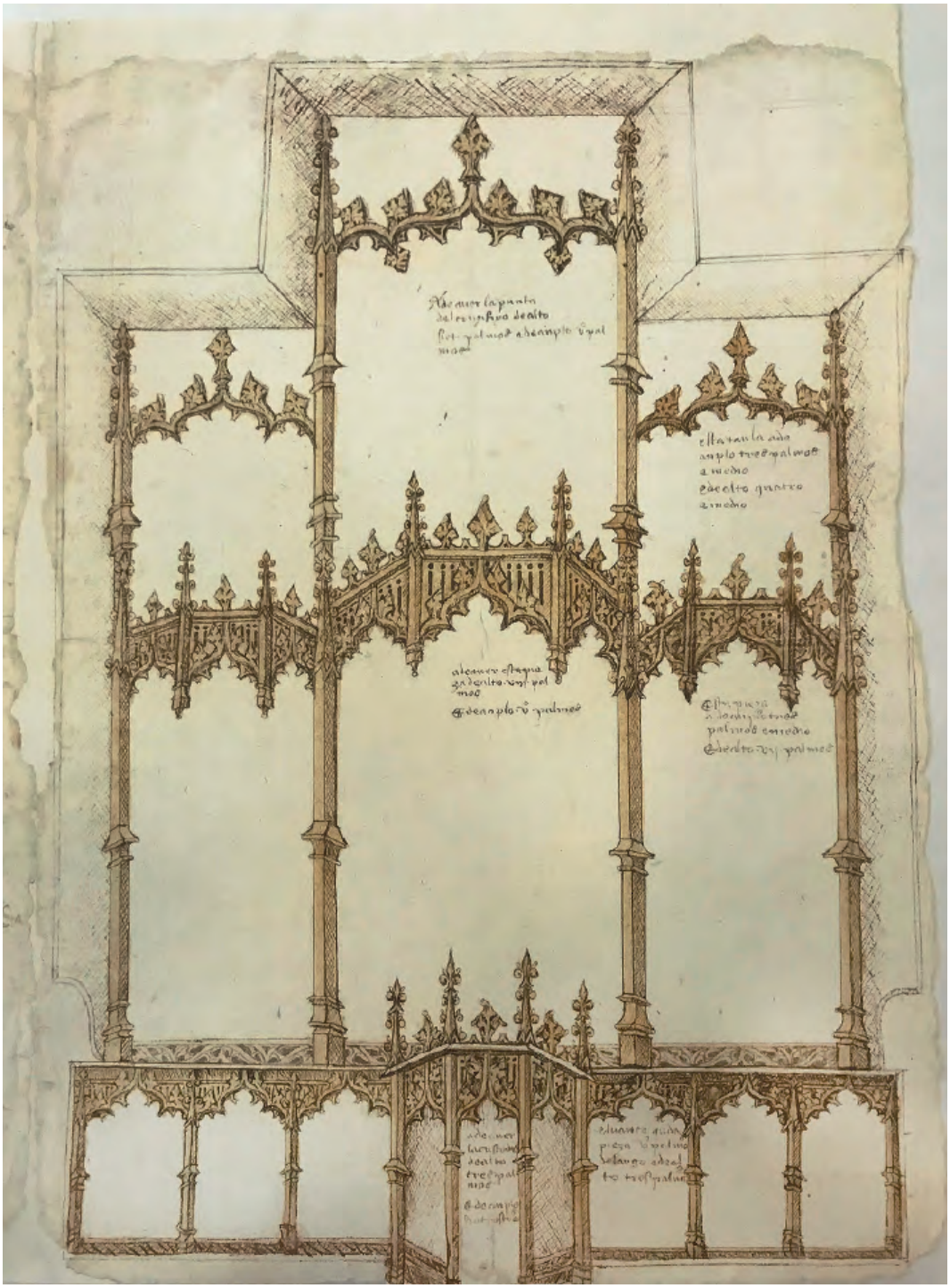
12. Escala: No

13. Observaciones: La hoja, con el texto dispositivo y el diseño, proceden del protocolo notarial de Tomás Bonifant correspondiente a 1461 (2546), ff. 2-3, de donde fue extraida. Del acuerdo escrito ya se habían ofrecido sendas transcripciones en Arco, R. del, 1952, pp. 56-58, y en Lacarra Ducay, Mª C., 1983, doc. nº 1, pp. 573-574. En todo caso, en el volumen se conservan todavía las cláusulas de protocolo [f. 1 r, (Pompién, 26-I-1461)], una comanda y su correspondiente contracarta [f. 1 v, (Pompién, 26-I-1461)], la indemnidad [ff. 1 v y 4 r, (Pompién, 26-I-1461)], un aval [f. 4 v, (26-I-1461)], y el fin de pago [f. 5 r, (27-II-1463)].

14. Comentario: El señor y los jurados de la localidad de Pompién, contrataron la ejecución de un retablo dedicado a la Virgen María con el pintor Bernat de Arás el 26 de enero de 1461. En el acuerdo se incluyó, en un una sola hoja, tanto el texto dispositivo cuanto el diseño, reflejando que ambos elementos constituían una unidad indisoluble que conformaba el grueso del acuerdo. De hecho, esta realidad queda perfectamente reflejada en una de sus primeras cláusulas, aquella en la que se señala que la mazonería, es decir, la estructura del retablo, tenía que realizarse *segunt esta muestra questa en este paper ensenble con los capitols*.

Además, frente a lo que suele ser habitual en contratos para obras de este tipo, en los que no se suele deslizar ninguna precisión sobre quien tenía que asumir de manera efectiva la materialización última de las estructuras lígneas de las máquinas, que son las que, precisamente, se representan en los diseños, este acuerdo presenta la particularidad de reflejar, de manera extraordinaria, la presencia del mazonero. De hecho, en la primera cláusula, tras ajustarse el precio del retablo en ochocientos sueldos, se advierte que, de dicha cantidad, debían consignarse *a Gonzaluo de los Rios*, *fustero*, *CCC sueldos*.

Esta circunstancia permite introducir el principal problema que plantean los diseños realizados para la confección de retablos como el que nos ocupa, que se limitan a reflejar las mazonerías, y parecen realizados más "para" que "por" pintores, lo que ha llevado a plantear la posibilidad de que fuesen ejecutados por los mazoneros o por pintores estrechamente relacionados con las actividades llevadas a cabo por estos profesionales. La mención a *Gonzaluo de los Rios* en este acuerdo podría apuntar en esta dirección, pero estamos lejos de poder considerar que este fuese el procedimiento habitual. No en vano, debe tenerse en cuenta que, en todos los casos documentados, el contratado es un pintor, que asume la responsabilidad de la materialización última del retablo en su conjunto, lo que, aunque no suela expresarse, debía de obligarle a procurarse el concurso del mazonero que pudiera ejecutar



la estructura del mueble. Asimismo, conviene advertir que estos instrumentos de representación gráfica son más modelísticos que técnicos, y no reflejan ningún aspecto relacionado con las labores reservadas al mazonero, como el sistema de ensamblaje a utilizar o la manera de instalar el retablo. En este sentido, interesa subrayar que los pintores solían ofrecer diseños de esta misma naturaleza para la confección de obras de todo tipo, ya fuesen esculturas, rejas, piezas de orfebrería, textiles y bordados o vidrieras. Por todo ello no puede desestimarse la posibilidad de que fueran ellos los autores de estos diseños, que venían a condicionar tanto la labor del mazonero, cuanto la suya propia.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha adelantado en el apartado "Observaciones", la hoja con el acuerdo escrito y el dibujo proceden del protocolo notarial de Tomás Bonifant correspondiente a 1461 (2546), ff. 2-3, de donde fue extraida. Del condicionado ya se habían ofrecido sendas transcripciones en Arco, R. del, 1952, pp. 56-58, y en Lacarra Ducay, Mª C., 1983, doc. nº 1, pp. 573-574. En cualquier caso, interesa subrayar que en el volumen se conservan todavía las cláusulas de protocolo [f. 1 r, (Pompién, 26-I-1461)], una comanda y su correspondiente contracarta [f. 1 v, (Pompién, 26-I-1461)], la indemnidad [ff. 1 v y 4 r, (Pompién, 26-I-1461)], un aval [f. 4 v, (26-I-1461)], y el fin de pago [f. 5 r, (27-II-1463)], que no habían llegado a trasladarse, y que permanecían inéditos:

/f. 1 r/ *Dia es a sauer que se contaua a bient e seys dias del mes de ganero* (sic) *anno a Natiuitate Domini millesimo quadrangentesimo sexagesimo primo en el lugar de Ponpien muço en la iglesia de senyor Sant Johan Batista Pasqual de Sant jurado fizo relacion a mi notario presentes los testimonios infrascriptos quel de mandamiento del honorable Girbert Redon senyor del dito lugar qui present era auia clamado concellyo del dito lugar qui present era en el qual fueron presentes Johan de la Siso alcayde e el dito Pasqual de San Per e Andreu de la Siso jurados Johan Dauies promicero Martin de Salas Johan de Guillyamont Pedro de Salas concellyantes e concellyo fazientes de voluntat e espreso consentimiento del dito senyor todos concordes e nenguno non descrepant de la huna part e mastre Bernat Daras pintor vicino de la ciudat de Husca* (sic) *de la hotra part daron e liuraron en poder de mi notario infrascripto los capitoles infrascriptos e prometieron e se ogliguaron de tener e seruar aquellyos e cada huno dellyos la huna part a la hotra segun et por aquellyos se demuestra lo que cada huno a de fazer de las ditas partes e por la dita razon la huna part a la hotra se obliguaron sues presonas* (sic) *e bienes e del dito concellyo vniuersalment e singular renunciantes etc., prometieron etc., sumitiens etc., juraron el dito concellyo e el dito Bernat a Dios nuestro senyor y a la cruc e figura e los quatro Santos Auangelios suios de tener e complir los sobreditos capitoles e cada huno dellyos cada huna de las partes que por aquellyos eran tenidos fazer gues pena desperjurios etc., plazio a las ditas partes e cada huna dellyas quel present contracto fuese hordenado larguament con aquellyas clausulas obliguaciones submisiones e siguridades nesesarias y oportunas etc. / Testimonios fueron a las sobreditas cosas mosen Andreu Corbellya vicario del dito lugar e Pedro Dietch notario vicino de la villya d'Almudeuar.*

/f. 1 v/ (Al margen: *Comanda*) *E el dito dia* (26-I-1461) *Pasqual de Sant Per, Johan de Salas, Martin de Salas, Pedro de Salas, Johan Dauyies, vicinos si quiere auitadores del dito lugar de Ponpien muço todos ensemble e cada huno dellyos por si e por el todo confisan tener en comanda fe e deposito suyo e de cada uno dellyos de mastre Bernat Daras pintor vicino de la ciudat de Husca* (sic) *son a sauer docintos y buitanta e cinquo sueldos dineros gaqueses buena moneda corible en el recno d'Aragon renunciantes etc prometientes etc juraron a Dios nuestro Senyor e la cruc e sues quatro Santos Auangelios por sues manos e de cada huno dellyos e por sues baqua toquados e besados reuerentment en poder de mi notario infrascripto de no pleytiar ni firmar de dereito por la dita razon directament e indirecta ni despresa gues pena desperjurio. / Testes qui supra.* / (Fin)*qua en se de mi notario e de los testimonios infrascriptos que la sobre dita carta de comanda no se puda demandar fines en tanto quel sobredito retaulo sia acauado seguent los capitoles sobreditos e meso el dito retaulo dentro en la yglesia del dito lugar de Ponpien e do caso quel dito maestre Bernat no faga el dito retaulo seguen los capitoles infrascriptos quel non puda demandar la dita carta ni saquar aquellya fines en tanto quel dito retaulo sia fego segunt los capitoles sobreditos e como dito es. / Testes qui supra.*

(Al encabezamiento: *Indemnidat fazient por el concellyo del dito lugar de Pueyo muço/iunço*). *Die predicto Johan Dauies promiciero del dito lugar de Ponpien se guesmiso e se hobligo de saquar indemne* (los folios 2 y 3 corresponden al texto dispositivo y al diseño) /f.

4 r/ *e guardar de mal e de danyo alto concellyo de la obliguacion en que son hobliguados en los sobreditos capitoles e a los hotros que son obliguados en la sobredita carta de comanda como asi la hobliguacion de los sobreditos capitoles fega por el dito concellyo concellyanment como la carta de comanda fega por los del dito concellyo singularment todo vigan e sian fegas por fiancarias de la promicia e pora fazer el dito retaulo e no porque cosa ninguna de los quicintos sueldos precio del sobredito retaulo saya conbertido en probeyto ni vtilidat del dito concellyo ni de los singulares daquellyos antes bien sian fianças porquel dito pintor no fiase de mi solo porque prometo conbienguo e me hobliguo en el nonbre sobredito promiciero de saquar de mal y de danyo a los sobreditos concellyo e singuares* (sic) *daquel de las sobreditas hobliguaciones e de paguarles qualesquire* (sic) *espensas y menoscauos que por la dita razon les conbenra fazer ni sostener e a esto tener e complir hobliguo los bines* (sic) *e rendas de la dita promicia auidos e por auer en todo lugar e todo lo sobredita* (sic) *la sobredita hobliguacion fago con voluntat e espreso consintimiento del dito senyor del dito lugar qui present es. / Testes qui supra.*

/f. 4 v/ *Esto es lo que cada huno a de paguar de los hobliguados en la carta de comanda nostant que son hobliga cada huno por si e por el todo en ellyos. / Primo Pasqual de San Per… LX sueldos. / Johan de la Lasiso… LX sueldos. / Martin de Salas… LX sueldos. / Pedro de Salas… LX sueldos. / Johan Dauies… XXXXV sueldos.*

/f. 5 r/ (Al encabezamiento: *Auto fazien por mastre Bernat Darias*) / *Dia XXVII de febrero anyo myl CCCCLXIII mastre Bernat Darias pinto*(r) *abitant en la dita ciudat de su cierta ciencia atorguo aber recibido todas aquellyas cantias quel eran obliguados el concellyo de Pompien muço e le plazio que fue*(se)*n cancelly*(ad)*as las ditas obligaciones e los deffinio larguament etc. / Testes Bernat de Luc e Johan Dareta Osce escudero.*

16. Bibliografía: Arco, R. del, 1952, pp. 56-58; Lacarra Ducay, Mª C., 1983, pp. 555-557, doc. nº 1, pp. 573-574, y fig. nº 1, p. 565.

Javier Ibáñez Fernández

20. Palimpsesto de monteas en la catedral de Sevilla

1. Título: Palimpsesto de monteas en la catedral de Sevilla.

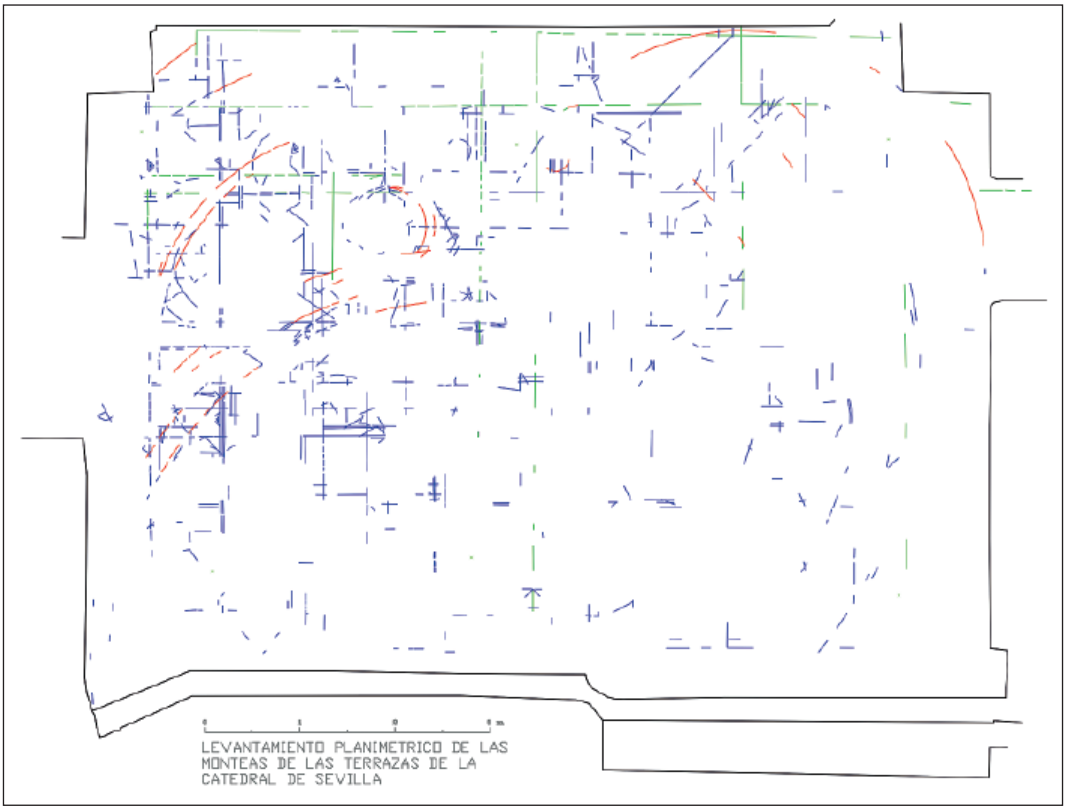
2. Fecha: 1461-1470.

3. Autor: Juan Normán (atribuido) y/o Pedro Sánchez de Toledo (atribuido).

4. Localización: Sevilla. Catedral. Azotea de la capilla de Alvar Pérez de Guzmán, dedicada antes a San Andrés y actualmente al Cristo de la Clemencia.

5. Signatura: Azotea H6-I7.

6. Descripción, alcance y contenido: Conjunto de complejos rasguños que formaron parte de varias monteas superpuestas; cada una, salvo quizás la primera, fue hecha arañando una capa fina de cal o yeso que, vertida *ad hoc*, anulaba u ocultaba de forma breve, pero provisional, los trazados que le habían precedido. Se distinguen al menos seis conjuntos aparentemente distintos, partiendo de una trama ortogonal periférica; muchos de ellos son *sencillos esbozos, que atienden a formas rectas y curvas (siempre arcos de circunferencia). De entre todos ellos hemos podido identificar algunas formas que nos sitúan ante el edificio gótico: un arbotante, una ventana ojival, las tapas que cierran las claves de las bóvedas, dimensiones de sillares y cornisas, y quizás un rosetón. Son elementos esbozados con economía de medios, en verdadera magnitud y directamente relacionados con lo construido en el entorno cuyas dimensiones concuerdan con bastante precisión* [Ruiz de la Rosa, J. A. y Rodríguez Estévez, J. C., 2000].



7. Soporte: Paño de solería de la cubierta practicable, formado por ladrillos raspados de 14 x 28 cm, seguramente cocidos en Triana, colocados a la palma con llagas de 2/4 mm. Presentan estos varios episodios constructivos levemente más antiguos que los dibujos, pues los entrecortan; se trata de los cierres pétreos de cinco atanores de ventilación, colocado antes de solar; son posteriores dos pescantes de hierro, colocados en 1946 para instalar la lámpara neogótica del altar del Corazón de Jesús, que permaneció en uso hasta 1992.

8. Estado de conservación: Zonas desgastadas por el paso y pequeñas renovaciones por obras.

9. Técnica: Rasguños hechos con estilete, tanto en forma de rectas como de arcos; estos últimos fueron trazados con el auxilio de un clavo y una tirantez, para vincularlo al estilete, pues se notan los puntos de inserción del pivote fijo.

10. Dimensiones: El paño de solería completo mide 922 cm de norte a sur y 738 cm de este a oeste.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: Natural (1:1).

13. Observaciones: No.

14. Comentario: *En la catedral de Sevilla, aprovechando las proporciones de las grandes superficies horizontales que son sus azoteas, se desplegó un amplio trabajo gráfico, a escala real, ligado a la construcción del edificio, realizándose los planos de ejecución, monteas, necesarios para construir gran parte del catálogo formal necesario para las cubiertas. Procedimiento de tradición secular. Dicho trabajo se realizó empleando varas de medir, reglas, cuerdas y elementos punzantes (punzón y compás metálicos) para incidir sobre la superficie cerámica. Una superficie tan adecuada, que incorporó esbozos más bien propios de una sala del yeso, poco usuales en los diseños sobre paredes (…). Una vez más se demuestra, que medios sencillos utilizados con oficio, bastaban para resolver problemas arquitectónicos*

complejos, de generación y control, como puede ser una catedral gótica, sin necesidad de recurrir a teorías sofisticadas que han alimentado la historia de la arquitectura hasta fechas recientes y de las que aún quedan seguidores pertinaces [Ruiz de la Rosa, J. A. y Rodríguez Estévez, J. C., 2000].

15. Unidades de descripción relacionadas: Forma grupo con otras monteas de este mismo edificio, pues se asemeja, por ser un palimpsesto lleno de superposiciones, a la montea I6-J7 (ficha nº 21), y se diferencia de las monteas aisladas que hemos signado como 4G-5H (ficha nº 36), y J5-K6 (ficha nº 100), analizadas en este mismo inventario.

16. Bibliografía: Jiménez Martín, A. y Pérez Peñaranda, I., 1997; Ruiz de la Rosa, J. A. y Rodríguez Estévez, J. C., 2000.

Alfonso Jiménez Martín

21. Palimpsesto de monteas en la catedral de Sevilla

1. Título: Palimpsesto de monteas en la catedral de Sevilla.

2. Fecha: 1461-1470.

3. Autor: Juan Normán (atribuido) y/o Pedro Sánchez de Toledo (atribuido).

4. Localización: Sevilla. Catedral. Azotea sobre la capilla que da acceso a la Sacristía Mayor, que carece de advocación y de nombre.

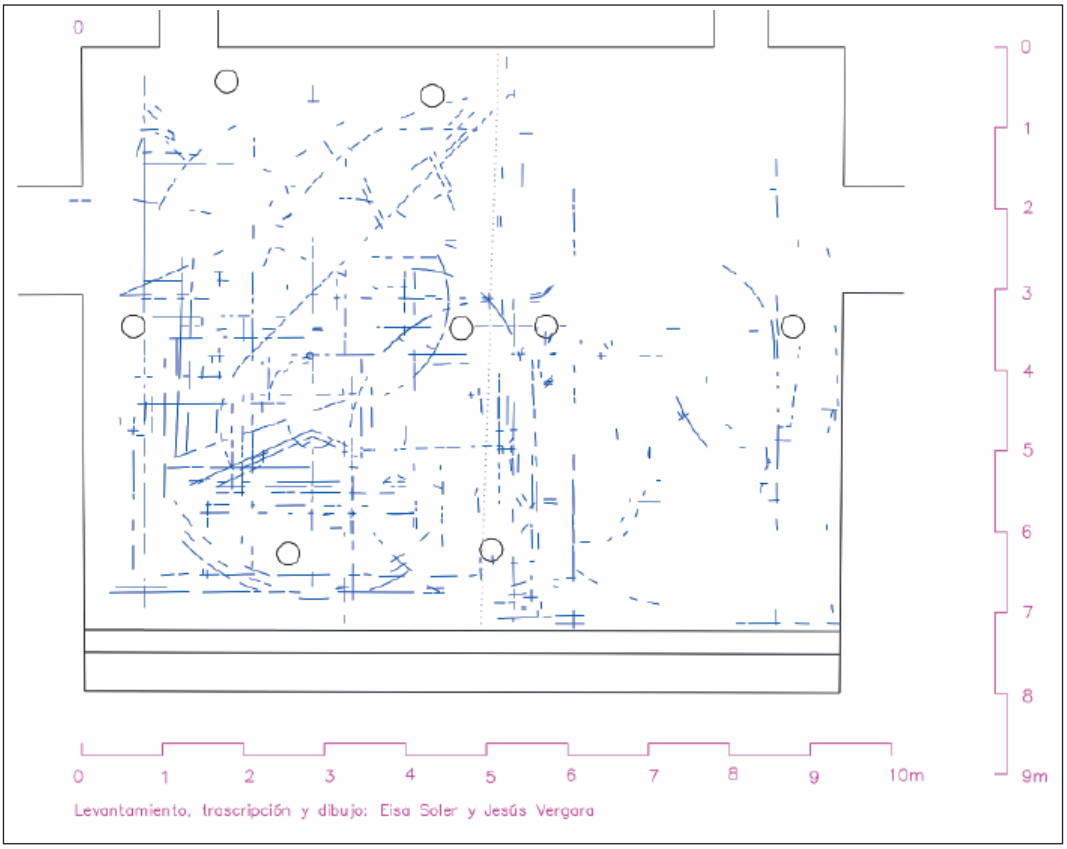
5. Signatura: Azotea I6-J7.

6. Descripción, alcance y contenido: Conjunto de rasguños que formaron parte de varias monteas superpuestas, cuyos trazos, una vez completados (lo hizo Ruiz de la Rosa, J. A., 2006, pp. 332-333), forman una treintena de segmentos dispuestos según los ejes de la propia azotea, es decir, unos son "verticales" (de norte a sur) y otros "horizontales" (de este a oeste), otros veinte aparecen inclinados y existe un número similar de círculos y arcos; cada una de las monteas, salvo quizás la primera, fue hecha arañando una capa fina de cal o yeso, vertida *ad hoc*, que cancelaba u ocultaba las monteas precedentes. Se distinguen al menos cuatro trazados, de los que podemos identificar uno parecido a un frontón, que debe corresponder a los lechos horizontales e inclinados de dos jarjamentos, contiguos y simétricos, ya fuesen de los que inician los nervios que surgen de un pilar o bien los de los perpiaños de sendas bóvedas adyacentes; también se detectan arcos de cierto tamaño, es decir, de curvatura grande, que tal vez sirvieran para trazar los nervios de las bóvedas cercanas, todo ello inserto en lo que parece un marco o trama general que se ubica en la periferia, sobre todo en su costado occidental.

7. Soporte: Paño de solería de cubierta practicable, formado por ladrillos raspados de 14 x 28 cm, con llagas de 2/4 mm, colocados a la palma, de probable origen trianero. Presenta varias interfaces antiguas, debidas a ocho tapaderas pétreas, que son los cierres de otros tantos atanores de ventilación y servicio, instalados con la plementería, antes de la solería y por lo tanto algo más antiguos que las monteas.

8. Estado de conservación: Zonas desgastadas por el paso y pequeñas renovaciones por obras, incluida una excavación arqueológica realizada por Álvaro Jiménez Sancho en noviembre de 1996, en la que se pudo verificar que la solería actual es la original del siglo XV, pues no hay otra pavimentación que esta sobre el trasdosado de la bóveda ojival, ni siquiera rastros de otras.

9. Técnica: Rasguños hecho con estilete o clavo, tanto en forma de rectas como de arcos, estos últimos



trazados con el auxilio de un pivote y una tirantez, para vincularlo al estilete, pues se nota a veces el punto de inserción del eje.

10. Dimensiones: El paño de solería mide 922 cm de norte a sur y 738 cm de poniente a levante.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: Natural (1:1).

13. Observaciones: No.

14. Comentario: La primera noticia de las monteas de la catedral hispalense se publicó en 1993 (Pinto Puerto, F. S. y Jiménez Martín, A., 1993), ampliándola unos años después cuando divulgamos la primeras fotos de las mismas *(…) así como a las numerosas monteas y trazados diversos, tanto en piezas concretas como en solerías de azoteas* (que vemos en la catedral). *Para ilustrar este apartado inédito ofrezco como primicia sendas fotografías de dos 'tableros' de dibujo del siglo XV, como son las solerías de las cubiertas de las capillas de Alvar Pérez de Guzmán y de acceso a la Sacristía Mayor, cuyas trazas hemos repasado con tiza para exponerlas en diciembre de 1995 en la sexta edición del Aula Hernán Ruiz.* (En nota: *Realicé la tarea con los doctores Ruiz de la Rosa y Rodríguez Estévez, con objeto de mostrarlas a los asistentes al segundo ciclo de 'Lecciones en la catedral', celebrado en el Aula Hernán Ruiz entre diciembre de 1995 y enero de 1996*) [Jiménez Martín, A. y Pérez Peñaranda, I., 1997]. Posteriormente fueron repasadas con pintura, que ya prácticamente se ha borrado, lo que impide, por ahora, tomar nuevas fotografías.

15. Unidades de descripción relacionadas: Forma grupo con otras monteas de este mismo edi-

ficio; se asemeja, por su proximidad física y por ser un palimpsesto lleno de superposiciones, a la montea H6-I7 (ficha nº 20).

16. Bibliografía: Pinto Puerto, F. S. y Jiménez Martín, A., 1993; Jiménez Martín, A. y Pérez Peñaranda, I., 1997; Ruiz de la Rosa, J. A., 2006.

Alfonso Jiménez Martín

22. Proyecto para la portada de la capilla de los Santos Cosme y Damián de la iglesia parroquial de Santiago de Zaragoza

1. Título: Proyecto para la portada de la capilla de los Santos Cosme y Damián de la iglesia parroquial de Santiago de Zaragoza.

2. Fecha: 1463.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Fondo de muestras y trazas. Procede del protocolo de Jaime Oliván, 1463, f. 69 v, además del folio en el que se desarrolla el diseño, que se encontraba doblado e inserto entre los ff. 69 y 70.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño plantea una solución para la portada de la capilla de los Santos Cosme y Damián de la iglesia de Santiago de Zaragoza, con un arco apuntado que contiene en su interior otro rebajado. Los capiteles están decorados con seres fantásticos, el papo del carpanel con macollas vegetales pinjantes, y los frentes de ambos arcos con decoración de cardina. Por su parte, el espacio comprendido entre los dos se cierra mediante una tracería, probablemente concebida para ser calada, con decoración de "claraboya", "vejiga de pez" o "espejuelo". Finalmente, sobre la clave del arco apuntado, se eleva una suerte de gablete, muy escueto, que culmina en unas hojas de cardo.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. Presenta dobleces como consecuencia de su inserción, junto a la capitulación o contrato, dentro del protocolo, de menores dimensiones.

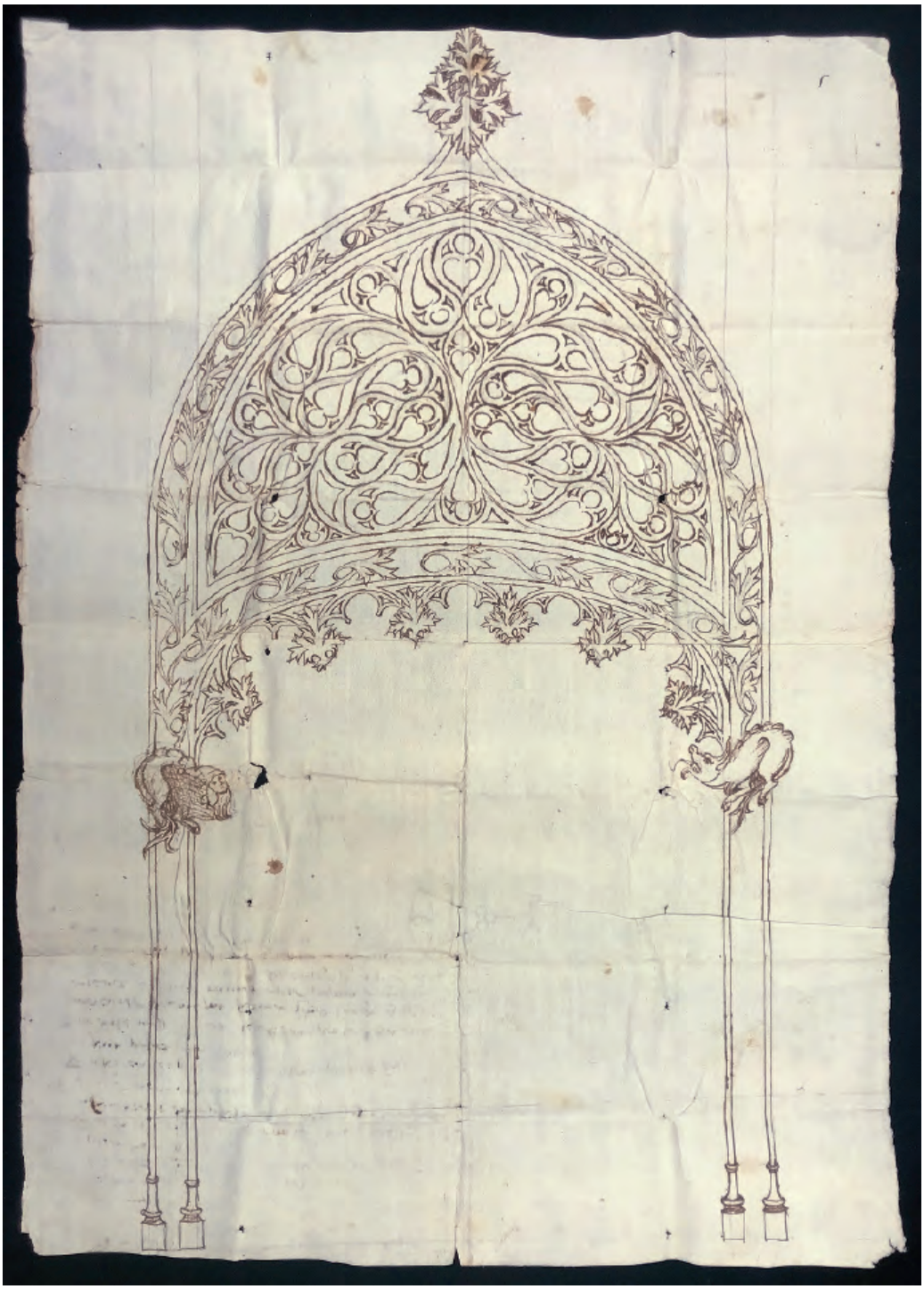
9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado, con los elementos de carácter decorativo terminados a mano alzada.

10. Dimensiones: 49 x 29,5 cm.

11. Anotaciones: En el vuelto: *Esto es tubido fazer Mahoma Moferiz por mossen Bernat de Cosco*(n) / *Primo* (palabra tachada ilegible) *a mudar la puyada o escalera de la trauna de Sant Jac porque la puerta del fosar sa mudar a la capiella de Sant Cosme e Sant Damian / Item a fazer hun creuer o sisterna de XII palmos de fondeza e dampleza e largueza segun la capilla / Item mas a mudar l'altar enfruent / Item a fer en lenfruent segunt questa pintado en el present paper la clarauoya / Item yo dicho mossen Bernat le e de dar por la dicha obra cincientos sueldos en esta forma primo luego que comience a obrar tantost apres Pascua percinquagesima primera vinient dozientos sueldos apres feyta la claraboya los dichos doxientos apres acabada toda la obra los ciento restantes* / (Suscripciones autógrafas: *Johan Garin / Brayn Palacio*) / *Die XXIIII madii*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: La hoja con el diseño y el grueso del texto dispositivo forman parte de la capitulación firmada entre Bernat de Coscón, caballero y habitante en Zaragoza, y Mahoma Muférriz, para la realización de la portada de la capilla de San Cosme y San Damián de la iglesia de Santiago de Zaragoza [A.H.P.N.Z., Jaime Oliván, 1463, f. 69 v, además del



folio en el que se desarrolla el dibujo, que se encontraba doblado e inserto entre los ff. 69 y 70, (Zaragoza, 24-V-1463); documento publicado en Ibáñez Fernández, J., 2012a, doc. nº 46, p. 214]. La testificación todavía se conserva en el protocolo (f. 69 v), pero la hoja con el instrumento de representación gráfica y el grueso del texto dispositivo se extrajo del volumen para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositó en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z.

14. Comentario: Bernat de Coscón, caballero y habitante en Zaragoza y Mahoma Muférriz, acudieron ante el notario zaragozano Juan de Oliván portando consigo una hoja de papel en cuyo recto figuraba la muestra de la portada que quería realizarse en la capilla de los Santos Cosme y Damián de la iglesia parroquial de Santiago de la capital aragonesa, y en cuyo vuelto, el propio contratante había escrito, de su puño y letra, en unas escuetas cláusulas, los trabajos que quería que el contratado llevara a cabo en el oratorio; dos documentos que serán testificados y protocolizados por el escribano el 24 de mayo de 1463.

Tanto el hecho de que el diseño y el acuerdo redactado por Coscón figuren en el mismo soporte, como el análisis de los extremos del acuerdo, permiten intuir que la muestra fue realizada por un profesional distinto a Muférriz, y que fue el contratante quien, teniéndola en su poder, terminó imponiendo su empleo al contratado. En este sentido, conviene advertir que el maestro se obligó a cambiar la ubicación de una escalera, a realizar un carnerario o cisterna para enterramientos, a reubicar el altar del oratorio y a realizar su portada —*l'enfruent*—, *segunt questa pintado en el present paper la clarauoya*, y todo ello, por quinientos sueldos que el caballero zaragozano se comprometió a entregarle en varios pagos.

La referencia a la *clarauoya* hacía alusión a la tracería de perfiles sinuosos, con arcos a contracurva y formas alveoladas, reflejada en la muestra, sobre todo, en el espacio comprendido entre los dos arcos; un tipo de decoración que también aparece descrita en la documentación del periodo como de "vesica piscis" o de "vejiga de pez" —porque recordaba a las formas adoptadas por las membranas superficiales de los órganos de flotación de los peces—, o de "espejuelo", en referencia a los cerramientos calados con los que se cubrían las bocas o "rosetas" de diferentes instrumentos musicales de cuerda como laúdes, violas o guitarras, que se perforaban siguiendo estas mismas formas.

Aunque el acuerdo no lo explicita, tanto el perfil profesional de Muférriz como la existencia de diferentes trabajos de naturaleza equiparable, con el mismo sistema decorativo, realizados en yeso, como los lunetos de la capilla del palacio arzobispal de Zaragoza, los ventanales y las portadas de la escalera de aparato y la "Sala nueva" o del Trono del palacio de la Aljafería, o la portada procedente del monasterio de Santo Domingo de Zaragoza, conservada en el patio del Museo de la ciudad en la actualidad, permiten intuir que el acceso a la capilla de los Santos Cosme y Damián también pensó ejecutarse con aljez.

En todo caso, este es un extremo difícil de precisar, en primer lugar, porque no se disponen de otros datos que permitan determinar siquiera si la obra llegó a materializarse, y en última instancia, porque el templo no ha llegado hasta nosotros, ya que, semiabandonado y en estado ruinoso, terminará siendo demolido en el último cuarto del siglo XIX.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha indicado en el apartado "Observaciones", la hoja con el dibujo y el acuerdo forman parte del contrato suscrito por Bernat de Coscón, caballero y habitante en Zaragoza, con Mahoma Muférriz, para la ejecución de la portada de la capilla de San Cosme y San Damián de la iglesia de Santiago de la capital aragonesa [A.H.P.N.Z., Jaime Oliván, 1463, f. 69 v, además del folio en el que se desarrolla el instrumento de representación gráfica, que se encontraba doblado e inserto entre los ff. 69 y 70, (Zaragoza, 24-V-1463); documento publicado en Ibáñez Fernández, J., 2012a, doc. nº 46, p. 214]. Asimismo, interesa reiterar que la testificación todavía se conserva en el protocolo (f. 69 v), mientras que la hoja con el diseño y el grueso del acuerdo escrito se extrajo del volumen para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositó en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z.

16. Bibliografía: Ibáñez Fernández, J., 2012a, pp. 78-80, fig. nº 43, y doc. nº 46, p. 214; Ibáñez Fernández, J., 2014a, p. 311, fig. nº 1. Sobre Brahem Palacio, véase Ibáñez Fernández, J., 2012b.

Javier Ibáñez Fernández

23. Proyecto para la realización del retablo de la cofradía de San Ginés de la iglesia de San Nicolás de Zaragoza

1. Título: Proyecto para la realización del retablo de la cofradía de San Ginés de la iglesia de San Nicolás de Zaragoza.

2. Fecha: 1465.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Fondo de muestras y trazas. Procede del protocolo de Domingo Salavert, 1465, ff. 512 r-514 r. El diseño ocupa los ff. 513 v-514 r.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Proyecto para la realización de un retablo de pintura conformado por un banco de siete casas y un cuerpo de tres calles; la central, más ancha, con la tabla titular coronada por el ático, y las laterales, más estrechas, con dos casas superpuestas cada una. El mueble tenía que completarse —y protegerse— mediante el correspondiente guardopolvo o polsera. La mazonería está coloreada en amarillo, al igual que los escudos en escaque que tenían que disponerse en el guardapolvo, sin duda, para señalar los elementos de la máquina cuyas superficies debían cubrirse con pan de oro.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. Presenta un doblez en el centro como consecuencia de su inserción, junto a la capitulación o contrato, dentro del protocolo.

9. Técnica: Rasguño previo a regla, y después entintado, con los elementos de carácter decorativo terminados a mano alzada. Finalmente, se ha aplicado una aguada de tonalidad amarilla tanto a la mazonería de la máquina como a los escudos en escaque que tenían que disponerse en el guardapolvo, destacando, visualmente, los elementos cuyas superficies debían recubrirse con pan de oro.

10. Dimensiones: 30,5 x 22 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño forma parte de la capitulación firmada entre los cofrades de San Ginés de Zaragoza y el pintor Nicolás Zahortiga para la realización del retablo de la hermandad, destinado a la iglesia de San Nicolás de Zaragoza [A.H.P.N.Z., Domingo Salavert, 1465, ff. 512 r-514 r, espec. ff. 513 v-514 r, (Zaragoza, 11-XI-1465); documento publicado en Lacarra Ducay, Mª C., 1983, doc. nº 2, pp. 574-575]. En este caso, tanto la hoja con el dibujo como el texto dispositivo se extrajeron del protocolo para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositaron en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z.

14. Comentario: Los cofrades de San Ginés contrataron con el pintor Nicolás Zahortiga la realización de un retablo dedicado a su santo patrón para la iglesia de San Nicolás de Zaragoza el 11 de noviembre de 1465. El texto dispositivo del acuerdo se ilustró con el diseño que nos ocupa, y de la lectura de sus clausulas se desprende, en primer lugar, que fueron los contratantes quienes lo presentaron al pintor, y en segundo, que lo hicieron para precisarle el tipo de solución estructural que querían para la máquina. En efecto, el acuerdo prescribía que fuese *hobrada la maconeria segunt la muestra que los ditos cofrayres* (tenían), y más adelante se insiste en que *los ditos cofrayres* (daban) *hal dito maestro de fazer hel dito retaulo de fusta segunt la muestra.*

El diseño reflejaba la estructura o mazonería de la máquina en todo su desarrollo vertical, y con cierta sensación de volumen, conseguida gracias a la representación esquinada de algunos de sus elementos estructurales —como los pilares que habrían de separar las calles del cuerpo—, y en menor medida, a la aplicación del color.

Por lo demás, la muestra venía a plantear un modelo muy habitual, compuesto por un banco de siete casas, y un cuerpo de tres calles; la central, más ancha, con la tabla titular coronada por el ático, y las laterales, más estrechas, con dos casas superpuestas cada una, todo ello protegido mediante el correspondiente guardapolvo o polsera. El uso del color amarillo debía de venir a señalar aquellos elementos de la máquina que debían recubrirse con pan de oro.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha señalado en el apartado "Observaciones", el dibujo forma parte del contrato suscrito por los miembros de la cofradía de San Ginés de Zaragoza con el pintor Nicolás Zahortiga para la confección del retablo de la hermandad para la iglesia de San Nicolás de la capital aragonesa [A.H.P.N.Z., Domingo Salavert, 1465, ff. 512 r-514 r, espec. ff. 513 v-514 r, (Zaragoza, 11-XI-1465); documento publicado en Lacarra Ducay, Mª C., 1983, doc. nº 2, pp. 574-575]. Asimismo, conviene insistir en que tanto la hoja con el instrumento de representación gráfica como el acuerdo escrito se extrajeron del protocolo para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositaron en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z.

16. Bibliografía: Lacarra Ducay, Mª C., 1983, pp. 557-558, doc. nº 2, pp. 574-575, y fig. nº 3, p. 567.

Javier Ibáñez Fernández

24. Conjunto de tres diseños para la capilla de Santa Ana y el sepulcro de Alonso de Velasco en la iglesia del monasterio de Guadalupe (Cáceres)

1. Título: Conjunto de tres diseños para la capilla de Santa Ana y el sepulcro de Alonso de Velasco en la iglesia del monasterio de Guadalupe (Cáceres).

2. Fecha: 1467.

3. Autor: Egas Cueman (firmado en todos los dibujos).

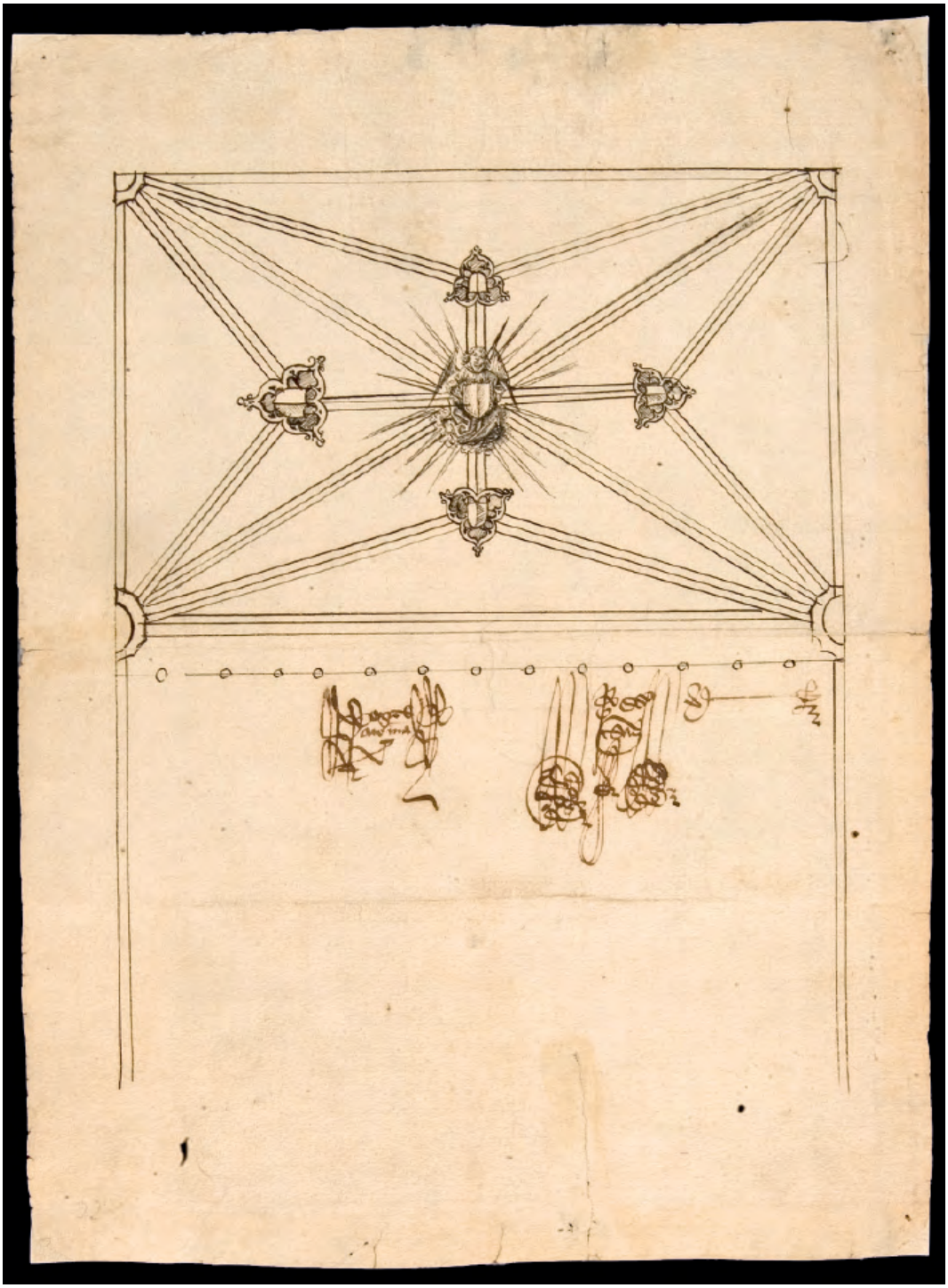
4. Localización: Monasterio de Guadalupe, expuestos en la Sala de Pintura y Escultura.

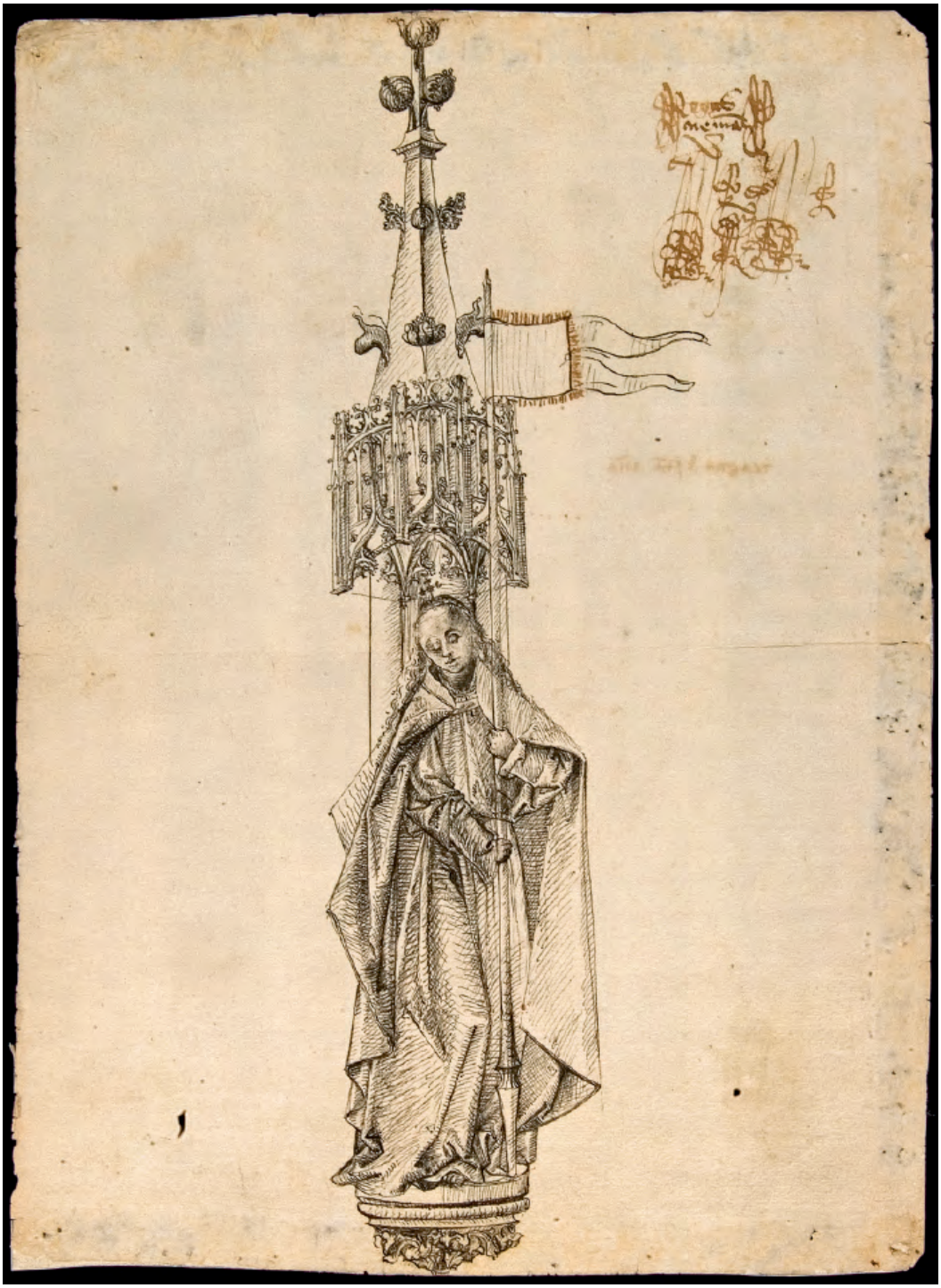
5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de tres dibujos, cada uno de ellos en un formato. El primero es la planta de la parte de la capilla de Santa Ana otorgada a los Velasco, delimitada por su reja e incluyendo la proyección de la bóveda de terceletes, que existía previamente; el trazado es eficaz en la parte hecha a regla y muy cuidadoso y ágil en la dibujada a mano alzada. El segundo dibujo representa la vista frontal del sepulcro, que es un alzado con partes en perspectiva, especialmente claras de la mitad hacia abajo, advirtiéndose que algunas líneas fugan al eje, como el sepulcro propiamente dicho y otras a la izquierda, que es el caso de los pináculos y los leones; la sensación de profundidad está incrementada por sombras propias y arrojadas que son relativamente correctas; el dibujo es muy bueno en todos los detalles, tanto los miembros arquitectónicos como en los escultóricos; la unión de los dos partes del soporte se hizo en la tapa del sepulcro. El tercer dibujo es una perspectiva que representa un ángel o acólito, con túnica y manto, con una crucecita sobre la cabeza, que porta una banderola; aparece incluido en una composición mural formada por una repisa moldurada con decoración vegetal, un fondo ojival formado por tracerías sencillas y finalmente, en lo más alto, un dosel muy complejo, que remata con un chapitel piramidal con *crochets* y un ápice de pomas o granadas, muy característico.

7. Soporte: Son tres piezas de papel verjurado de la filigrana de la "balanza", filigrana genérica que Briquet localizó en numerosos archivos europeos, singularmente franceses e italianos, en documentos fechados en los dos siglos que van de mediados del XIV hasta los años centrales del siglo XVI.

8. Estado de conservación: Bueno; en algún momento los dos folios sueltos fueron doblados por la mitad y el alargado una vez más.





9. Técnica: Rasguño a regla y entintado a regla, compás y sobre todo mano alzada; es muy cuidadoso y suelto, propio de un gran dibujante con larga experiencia; los sombreados son plausibles y ágiles.

10. Dimensiones: Son dos folios de 30 x 21 cm, y un tercero aumentado de tamaño hasta alcanzar los 45 cm de altura.

11. Anotaciones: En el vuelto del folio del acólito se lee: *Traças de Stã Aña*. En todos los dibujos figuran dos firmas, la del maestro Egas Cueman y quizás la de un notario, aunque no se descarta que pueda ser del promotor. En el arco polilobulado se lee con letra gótica fracturada el inicio del saludo de la Anunciación: *Ave Maria gra/tia plena Dominus Tecum / Benedicta Tu in mulieribus et benedictus / fructus ventris Tui Iesus Sancta / Maria Mater Dei*.

12. Escala: La planta puede estar a la escala implícita de 1:48 y el alzado a 1:12, aproximadamente.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Es evidente que estamos ante un proyecto de sepulcro para construirlo en la capilla de Santa Ana, cabecera de la parte parroquial de la iglesia del monasterio de Guadalupe, que había sido labrada hacia 1390; en su rincón noreste existe hoy un arcosolio que debe contener los restos de Alonso de Velasco y su esposa, Isabel de Quadros; no hay duda, pues, de que estamos ante la materialización, con algunas variaciones, del proyecto que forman estos tres dibujos.

Alonso fue el tercer hijo del señor de Medina de Pomar y María de Polier, heredera del señorío sevillano de Gandul y Marchenilla; siguió la carrera eclesiástica, llegando a protonotario apostólico, pero la abandonó para casarse con María; desde 1456 hasta su muerte, en 1477, vivió en Sevilla, donde fue veinticuatro y alcaide de un castillo de la Banda Gallega, el de Fregenal de la Sierra (Badajoz). Consta que el 12 de septiembre de 1467 contrató con Egas Cueman, *maestro mayor de la iglesia de Toled*o, la realización del mencionado sepulcro, siguiendo el del obispo de Córdoba, fray Gonzalo de Illescas, instalado por Cueman poco antes en el claustro guadalupano. El trabajo, efectivamente, se inició pues hay constancia de varios pagos a lo largo de 1468 y también de importantes desavenencias, por lo que a la muerte de Alonso estaba inconcluso. Tres elementos distintos conciernen al caso; en primer lugar tenemos la descripción literaria que contiene el contrato de 1467, en segundo lugar están los propios dibujos y finalmente tenemos el sepulcro, elementos que debieran coincidir, pero no es así, pues hay muchas discrepancias entre los gráficos y los otros dos elementos, como se advierte al considerar que lo previsto en el dibujo es que apareciese solo Alonso, como yacente, y no los de los esposos como orantes, amén de que el sepulcro, que debía haberse colocado en la pared lateral, se llevó hasta el rincón del fondo. El contrato describe el lugar señalando que *(…) ha de abrir un arco en la pared de la dicha capilla* (en el lado del) *Evangelio e esta agora un postigo fecho (…)*, pero como este hueco de paso no se tocó, el sepulcro hubo de arrinconarse, con lo que aumentó su frontalidad, obligando a labrar la decoración arquitectónica que oculta el quiebro; por otra parte, el ángel o acólito de la banderola se transformó en escudero, cobijado por un dosel más sencillo. Finalmente se advierte que la reja dibujada es la que hoy cierra la capilla, aunque está ubicada más lejos del sepulcro de lo que estaba previsto en el dibujo.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., 2009; Campbell, L. y Pérez Preciado, J. J., 2015; Fuentes Ortiz, Á., 2017.

Alfonso Jiménez Martín

25. Proyecto para la realización de un retablo bajo la advocación de San Pedro para la iglesia parroquial de El Burgo de Ebro (Zaragoza)

1. Título: Proyecto para la realización de un retablo bajo la advocación de San Pedro para la iglesia parroquial de El Burgo de Ebro (Zaragoza).

2. Fecha: 1467.

3. Autor: Tomás Giner (atribuido).

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Fondo de muestras y trazas. Procede del protocolo de Domingo Salavert, 1467, s.f.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Proyecto para la realización de un retablo de pintura conformado por un banco, con un tabernáculo de tres frentes en el centro, que se proyecta hacia el espectador, generando cierta sensación de volumen y profundidad, y dos casas a cada lado, y un cuerpo de tres calles; la central, más ancha, con la tabla titular coronada por el ático, y las laterales, más estrechas, con dos casas superpuestas cada una. El mueble tenía que completarse —y protegerse— mediante el correspondiente guardopolvo o polsera. La mazonería está coloreada en amarillo, sin duda para subrayar que sus superficies debían recubrirse con pan de oro.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. Presenta un doblez en el centro como consecuencia de su inserción, junto a la capitulación o contrato, dentro de un protocolo de menores dimensiones.

9. Técnica: Rasguño previo a regla, y después entintado, con los elementos de carácter ornamental terminados a mano alzada. Finalmente, se ha aplicado una aguada de tonalidad amarilla para destacar visualmente que la mazonería debía recubrirse con pan de oro.

10. Dimensiones: 30 x 22 cm.

11. Anotaciones: En el vuelto: (Al encabezamiento, invocación verbal: *Ihesus*) / *Conuynença feyta hentre hel senyer hen Tomas Giner e yo Nicola Cahortiga sobre hel deboxar de hun retaulo de Sant Bertolomeu hen hel cual retaulo ha seys hestorias del dito Sa*(n)*to e hen la pieca de medio la himagen de Sant Bertolomeu e hen la punta he cruçifixo con las Marias e judios dotra part e hen hel banco los doze hapostoles e hen hel tabernacle la Piedat e Maria e Juan hesto por preçio de cient e dieze sueldos dineros.*

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño forma parte de la capitulación firmada por Rodrigo Pérez —vicario de El Burgo de Ebro— y Jaime Marco *mayor* —habitante en dicha localidad— con el pintor Tomás Giner para la realización de un retablo bajo la advocación de San Pedro destinado a la iglesia parroquial de la localidad [A.H.P.N.Z., Domingo Salavert, 1467, s.f., (Zaragoza, 21-X-1467); documento publicado en Serrano y Sanz, M., 1915a, doc. nº 22, p. 420, y en Lacarra Ducay, Mª C., 1983, doc. nº 3, pp. 575-576]. En este caso, tanto el dibujo como el texto dispositivo se extrajeron del protocolo para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositaron en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z.

14. Comentario: El diseño presenta en su vuelto una suerte de acuerdo entre los pintores Tomás Giner y Nicolás Zahortiga para *debuxar* un retablo dedicado a San Bartolomé, sin destino determinado (véase apartado "Anotaciones"); sin embargo, acompaña el acuerdo establecido entre Rodrigo Pérez, vicario de El Burgo de Ebro, y Jaime Marco *mayor*, habitante en dicha localidad, con el pintor Tomás Giner para la realización de otra máquina, dedicada a San Pedro, para la iglesia parroquial de El Burgo, que fue suscrito en la capital aragonesa el 21 de octubre de 1467. Esta circunstancia permite suponer que el instrumento de representación gráfica pudo ser aportado por el pintor, quien pudo reutilizar aquí el diseño realizado para un compromiso anterior.

Con todo, resulta muy complicado poder adjudicar su autoría a Giner, ya que en este segundo contrato ni siquiera se menciona el diseño. De hecho, la única referencia que podría relacionarse con el mismo, recogida en la primera cláusula de la capitulación —*es feta hauinenca de un retablo de dotze palmos de coudo de*

amplo, e setze de alto el qual ha de ser feyto en esta forma—, parece constituir, en realidad, una simple fórmula introductoria al resto de las condiciones del acuerdo.

Fuera como fuese, el diseño tenía por objeto "mostrar" la estructura que debía adoptar el mueble, y de hecho, refleja su mazonería en todo su desarrollo vertical, con cierta sensación de volumen, conseguida, sobre todo, por la solución adoptada para la representación del tabernáculo. Por lo demás, el instrumento de representación gráfica venía a plantear un modelo muy habitual, conformado por un banco, que, en este caso, debía estar presidido por un tabernáculo de tres paños, con dos casas a cada lado, y un cuerpo de tres calles; la central, más ancha, con la tabla titular coronada por el ático, y las laterales, más estrechas, con dos casas superpuestas cada una. Finalmente, el mueble tenía que completarse —y protegerse— mediante el correspondiente guardopolvo o polsera. En este caso, la mazonería se coloreó en amarillo, sin duda, para destacar que debía ir convenientemente dorada.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha señalado en el apartado "Observaciones", el dibujo forma parte del contrato suscrito por Rodrigo Pérez —vicario de El Burgo de Ebro— y Jaime Marco *mayor* —habitante en dicha localidad— con el pintor Tomás Giner para la realización de un retablo dedicado a San Pedro para la iglesia del lugar [A.H.P.N.Z., Domingo Salavert, 1467, s.f., (Zaragoza, 21-X-1467); documento publicado en Serrano y Sanz, M., 1915a, doc. nº 22, p. 420, y en Lacarra Ducay, Mª C., 1983, doc. nº 3, pp. 575-576]. Asimismo, interesa reiterar que tanto el instrumento de representación gráfica como el acuerdo escrito se extrajeron del protocolo para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositaron en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z.

16. Bibliografía: Serrano y Sanz, M., 1915a, doc. nº 22, p. 420; Lacarra Ducay, Mª C., 1983, pp. 558-560, doc. nº 3, pp. 575-576, y fig. nº 4, p. 568.

Javier Ibáñez Fernández

26. Proyecto para el retablo de la capilla mayor de la catedral de Valencia

1. Título: Proyecto para el retablo de la capilla mayor de la catedral de Valencia.

2. Fecha: *ca*. 1470.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Valencia. Archivo de la Catedral de Valencia.

5. Signatura: H.2.1.

6. Descripción, alcance y contenido: Representa un retablo de artesa de tres calles en las que el cuerpo central es más alto. El retablo se asienta en un basamento y queda rodeado por un guardapolvo.

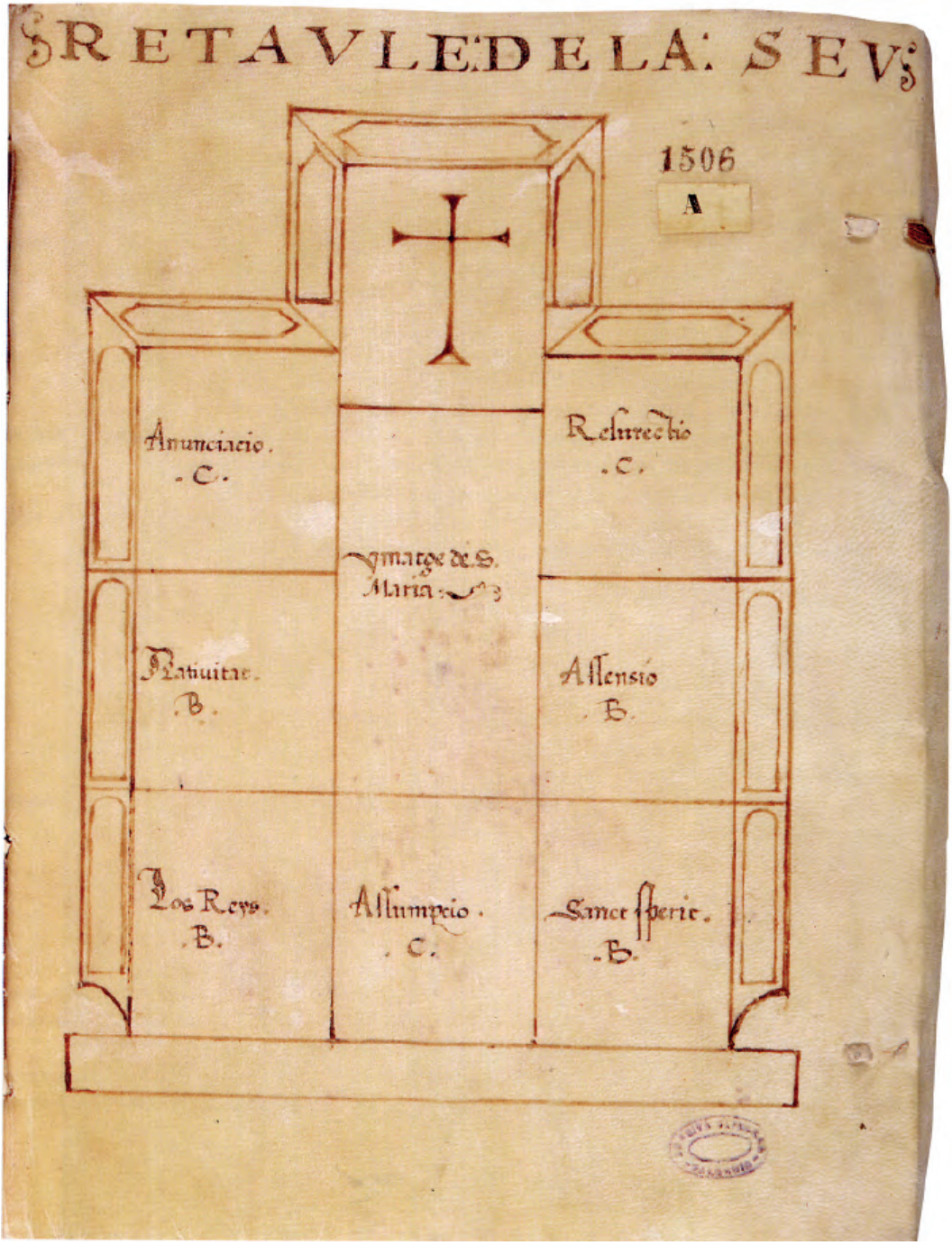
7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Delineado con tinta negra y ferrogálica.

10. Dimensiones: 24,5 x 30,7 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en la parte superior: *RETAVLE DE LA SEV*. En la calle de la izquierda, de arriba abajo: *Anunciacio —C— / Natiuitat —B— / Los Reys —B—*. En la calle central, de arriba abajo: (Símbolo de la Cruz) / *Ymatge de S. Maria / Assumpcio —C—*. En la calle de la derecha, de arriba abajo: *Resurectio —C— / Assensio —B— / Sanct Sperit —B—*. Sello del Archivo de la Catedral de Valencia. Signatura del Archivo.


RETAVLE DE LA SEVS
1506
A
Anunciacio
C
Resurrecio
C
ymatge de S.
Maria
Natiuitat
B
Assensio
B
Los Reys
B
Assumpcio
C
Sancta Serie
B

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Es un diseño que ilustra la portada del libro de fábrica para la construcción del retablo de plata de la capilla mayor de la catedral de Valencia. Este retablo de plata fue realizado inicialmente entre 1365 y 1398. Conocemos de forma esquemática este retablo gracias a que Sanchis Sivera publicó una elemental descripción de este retablo realizada en un documento de 1458. En el año de 1469 el retablo desapareció por un incendio, salvándose únicamente la imagen de la Virgen. A partir de 1470 se contrató a los plateros valencianos Francisco Cetina, Juan Nadal Davo y Jaime Castellnou para hacer un nuevo retablo. Sin embargo, el verdadero autor del retablo final parece haber sido el pisano Barnabo Thadeo de Piero de Pone. La obra estaba finalizada en 1506. Este retablo fue fundido para recuperar la plata durante la Guerra de la Independencia, en 1812.

El diseño de referencia no fue el finalmente empleado en la reconstrucción del retablo a fines del siglo XV, ya que este es bien conocido por grabados del siglo XVIII anteriores a su destrucción. Tampoco debe corresponder al retablo del siglo XIV, también conocido por descripciones, sino a los primeros diseños realizados a partir de 1470 por Cetina, Nadal y Castellnou.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Chabás Llorens, R., 1895; Chabás Llorens, R., 1896; Sanchis Sivera, J., 1909; Gavara Prior, J. J., 1996, pp. 126-127.

Arturo Zaragozá Catalán

27. Croquis del retablo mayor y del arcosolio del sepulcro del arzobispo Juan I de Aragón, situados en el presbiterio de la Seo de Zaragoza

1. Título: Croquis del retablo mayor y del arcosolio del sepulcro del arzobispo Juan I de Aragón, situados en el presbiterio de la Seo de Zaragoza.

2. Fecha: *ca*. 1477-1480.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza (ES 50297 ACLSZ).

5. Signatura: A.C.S.Z., Libro de fábrica de 1472-1477, en la contracubierta, en posición invertida.

6. Descripción, alcance y contenido: En la contracubierta del Libro de fábrica de 1472-1477, en posición invertida con respecto a la establecida por la propia encuadernación del volumen, figura este croquis en el que, pese a la sencillez de sus trazos, resultan perfectamente reconocibles tanto las líneas generales del retablo mayor de la catedral de Zaragoza, como las del arcosolio en el que terminará disponiéndose el sepulcro del arzobispo Juan I de Aragón (1458-1475), abierto en el muro del lado del Evangelio del presbiterio, y aquí representado en el mismo plano que la máquina, a la izquierda.

A pesar de la falta de interés por los detalles demostrada por su autor, probablemente, uno de los eclesiásticos encargados de registrar las cuentas de la fábrica, que pudo asistir de manera directa, personal, tanto a las últimas fases de ejecución del retablo, como a la apertura del arcosolio, interesa subrayar que el croquis de la máquina refleja todos los elementos constitutivos de su estructura, esto es, el banco o predela, con diez casas o compartimentos —cuando, en realidad, tan solo dispone de siete, además de las

dos puertas dispuestas en sus extremos—; el cuerpo, articulado en tres calles; el óculo expositor habilitado sobre la central, e incluso el guardapolvo o polsera dispuesto para proteger el conjunto.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Bueno, aunque, al tratarse de un pergamino utilizado como cubierta exterior de un volumen, presenta la suciedad, los roces y el desgaste propios de su manejo.

9. Técnica: Dibujo a mano alzada con tinta de tonalidad sepia.

10. Dimensiones: 29 x 21 cm.

11. Anotaciones: No. Justo debajo del arcosolio, y solapándose con el extremo lateral derecho del banco del retablo, pueden descubrirse unas cifras en numeración arábiga, que, en cualquier caso, no parecen guardar relación alguna con el croquis.

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: El prelado Dalmau de Mur inició su carrera eclesiástica como obispo de Gerona (1415-1418), pasó a ocupar la sede arzobispal de Tarragona (1419-1431), y terminó sus días al frente de la de Zaragoza (1431-1456). Siendo obispo de Gerona presidió las deliberaciones de la famosa junta de maestros convocada para dilucidar el modo en que convenía concluir el buque del templo catedralicio, celebrada en 1416, y tras ser designado arzobispo de Tarragona, hizo suyo el proyecto de su antecesor en la mitra, Pere Çagarriga, y asumió la realización del retablo mayor de la catedral de la ciudad, delegando su materialización última en el escultor Pere Joan.

Al poco de llegar a la capital aragonesa, impulsó la realización del retablo mayor de la Seo, y volvió a confiar la materialización de esta empresa en este mismo maestro. Las obras comenzaron por el banco o predela, que se realizó con el alabastro extraído de las canteras de Gelsa (Zaragoza) entre 1434 y 1440. En su ejecución, Pere Joan contó con el concurso de importantes profesionales de la piedra, como Guillem Paliça o Johan Simon, que vinieron desde Valencia, Antón —Antoni— Dalmau, y *Giralt* o *Geralt*, quizás Giralt Jaquet, un antiguo integrante del equipo conformado en torno a Isambart y Pedro Jalopa, a los que cabe atribuir un papel determinante en la definición de la mazonería de este primer módulo, que presenta importantes novedades estructurales y unas microarquitecturas mucho más complejas y evolucionadas que las desarrolladas en el retablo mayor de la catedral tarraconense.

El proyecto continuó con la realización del cuerpo de la máquina, en cuya ejecución siguió utilizándose el alabastro, solo que combinado con la madera. Las fuentes de archivo permiten descubrir la intervención de nuevos profesionales llegados del ámbito valenciano, como Johan Soriano, Miguel Navarro o Johan de Segorbe —casi con toda seguridad, Johan Eximeno, alias de Sogorb—, pero no resultan igual de explícitas a la hora de situar el final de los trabajos. De hecho, aunque la mayor parte de los asientos parecen apuntar a que ya se habían ultimado para 1445, algunas referencias tangenciales permiten intuir que terminaron prolongándose durante algunos años más todavía, por lo menos, hasta finales de 1447.

Resulta sumamente complicado precisar en qué pudo consistir exactamente *la obra fazedera de fusta del retaulo de la Seu* que los canónigos contrataron con Francí Gomar tan solo unos años más tarde, a finales de 1456 o a comienzos del año siguiente. A tenor de todo lo realizado hasta entonces, no parece arriesgado contemplar la hipótesis de que el acuerdo persiguiera la realización del guardapolvo de la máquina, pero la elevada cantidad en que se ajustó la intervención del maestro —14.000 sueldos—, así como el dilatado plazo de ejecución de los trabajos, por los que Gomar fue recibiendo diferentes pagos entre 1457 y 1460, obligan a considerar la posibilidad de que la capitulación se suscribiese, además de para la materialización de la polsera, para la realización de otras actuaciones, que la historiografía ha querido relacionar con el "coronamiento" del retablo, es decir, con las partes altas de la mazonería de la máquina.

Con todo, las obras del retablo no terminaron con esta intervención. Desde luego, *Maestre Ans* ya debía de llevar un tiempo al servicio del Cabildo de Zaragoza para el 24 de abril de 1467, cuando asumió la ejecución en alabastro de las tres historias del cuerpo, porque cobró por las *ocho ymagines de piedra d'alabastro* identificadas con las dispuestas entre las calles tan solo tres días más tarde. El maestro, que continuó trabajando en las escenas a lo largo de los dos años siguientes, y cobró por ellas en 1469, contrató la realización de nuevas actuaciones en la máquina un poco más tarde, el 17 de marzo de 1473. Para entonces se comprometió a realizar, de

nuevo en alabastro, las *tubas*, *lanternas* y *esmortinetes*, esto es, los doseletes o tabernáculos proyectados para coronar las tres calles del cuerpo, que, tal y como se especificaba en el acuerdo, tenían que ejecutarse *con toda la ordenança*, *segunt se muestra en una muestra pintada en paper por ell* que se conservaba en la *caxa de la fabrica*; asimismo, se avino a realizar *debaxo de las tubas de medio*, *en el replano* (donde estaba) *la imagen de Dios Padre* —sin duda, el tondo esculpido en alabastro por Pere Joan que puede contemplarse en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en la actualidad—, *un sacrario con un papallon e angeles*, es decir, el óculo expositor, que también debía confeccionarse en alabastro, *segunt la ordenança quel mesmo maestro* (había) *dado divisada en un paper*, conservado igualmente *en la dita caxa*, y por último, se comprometió a dorar y policromar el conjunto de la máquina.

El escultor, que se desplazó a Perpiñán *por mirar ciertas obras* a finales de 1474, reaparece en las cuentas del año siguiente, y permanecerá ligado a la fábrica de la Seo durante varios años todavía, aunque ya había desaparecido para el 27 de mayo de 1478, cuando Gil Morlanes *el Viejo*, reconocido como *imaginero e discipulo de maestre Ans quondam*, recibió cierta cantidad relacionada con el reparo de los *testes de los Euangelios*.

Los trabajos continuaron bajo la dirección de Morlanes, y el dorado del retablo y de su guardapolvo, así como la confección de las puertas con las que clausurarlo en función del tiempo litúrgico, se iniciaron a finales del mes de junio de 1480. Estas labores, interrumpidas por un fuego desatado a los pies de la máquina el 18 de mayo de 1481, continuaron su curso con absoluta normalidad después del suceso, y tras la reparación de los daños ocasionados, bien por las llamas, bien por las operaciones llevadas a cabo para sofocarlas, tanto a la estructura como a su policromía —que debió de recuperarse de manera puntual—, se afrontó la pintura de sus puertas; una labor en la que, tal y como vienen a evidenciar los libros de cuentas, tuvo un papel muy destacado el pintor Bartolomé de Cárdenas, alias *el Bermejo*, que estuvo al servicio de la fábrica, ocupado en este cometido, hasta el 10 de mayo de 1483. Su trabajo todavía llegó a impresionar al arzobispo Hernando de Aragón (1539-1575), quien, en el trasunto de su visita al templo, girada en 1548, anotó que el retablo, *con sus historias de vulto muy excelentes*, todavía disponía de *sus puertas pintadas de pinzel, al antiguo, muy buenas*; pero los canónigos acordaron desmontarlas el 17 de agosto de 1613, y no nos ha llegado ningún vestigio de las mismas.

Curiosamente, el croquis del retablo refleja la estructura final de la máquina, aquella que ha llegado hasta nuestros días, incluido el óculo expositor, contratado con *maestre Ans* en 1473, pero no sus puertas, comenzadas, tal y como acaba de señalarse, a finales del mes de junio de 1480, y desmontadas en 1613. El hecho de que el dibujo se realizara en la contracubierta del Libro de fábrica de 1472-1477, permite situar su ejecución con posterioridad al último ejercicio recogido en el volumen (1477), cuya inclusión debió de determinar ya no solo la conclusión del libro, sino su propia encuadernación, y no parece arriesgado contemplar la posibilidad de que el rasguño pudiera realizarse antes del 6 de junio de 1480, cuando se aprobaron las cuentas del sexenio 1472-1477, y el volumen pudo pasar a depositarse en el archivo catedralicio, entre cuyos fondos continúa conservándose en la actualidad.

Por su parte, el arcosolio representado a la izquierda debe identificarse con el enterramiento del arzobispo Juan I de Aragón, que, según el *Dietario* del canónigo Barberán, testigo de excepción de los hechos, y la *Historia ecclesiastica* de Diego de Espés —redactada un siglo más tarde—, recibió sepultura en el lugar que le habían reservado los canónigos, *en la capilla mayor*, *entre la sepultura de la infanta* [María de Aragón (1247-1267), hija de Jaime I *el Conquistador* y de Violante de Hungría] *y el altar mayor*, el 24 de noviembre de 1475. Los restos de la embocadura del arcosolio, localizados —y dibujados— en el curso de los trabajos de rehabilitación del edificio operados a finales del siglo pasado, parecen evidenciar que el lucillo fue decorado en los primeros compases del Quinientos, coincidiendo, probablemente, con la instalación en su interior del sepulcro de alabastro del prelado; un túmulo relacionado con Gil Morlanes *el Viejo* y su círculo que todavía se encontraba desmontado en las casas que había ocupado el prior Pedro Zapata para el 8 de octubre de 1508, cuando se levantó el inventario de los bienes de este eclesiástico.

La disposición de un nuevo pavimento y de un arrimadero de piedras nobles en el presbiterio, ya en el siglo XVIII, terminará implicando la condenación del arcosolio, la apertura de otro, mucho más bajo, un poco más al sur (la Seo está orientada hacia el norte), y el traslado del sepulcro de alabastro del eclesiástico al nuevo lucillo; una operación que obligará a reubi-

car sus esculturas, respetando, probablemente, su disposición original, pero acomodándolas a un espacio mucho más reducido.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Lacarra Ducay, Mª C., 2000, fig. nº 17, p. 40; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., 2016, pp. 71-72, pp. 80-89, pp. 111-115, y pp. 117-126; Ibáñez Fernández, J., 2018, pp. 95-98.

Javier Ibáñez Fernández

28. Dibujo de presentación con una primera propuesta para la construcción de la cabecera de la iglesia conventual de San Juan de los Reyes de Toledo

1. Título: Dibujo de presentación con una primera propuesta para la construcción de la cabecera de la iglesia conventual de San Juan de los Reyes de Toledo.

2. Fecha: *ca*. 1478-1490.

3. Autor: Juan Guas (atribuido).

4. Localización: Madrid. Museo del Prado.

5. Signatura: D05526.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un extraordinario dibujo de presentación en el que, distorsionando la planta para plasmar todos los frentes verticales del interior en planos concatenados, sin solapamientos, se desarrolla la sección, en perspectiva, de una primera propuesta para la cabecera de la iglesia de San Juan de los Reyes. El diseño presenta, en primer plano, el transepto, con unos brazos muy poco desarrollados, de extremos rectos, y un gran espacio central en su encrucijada sobre el que tenía que elevarse, sobre un sistema de trompas, un cimborrio de planta octogonal y dos cuerpos, uno ciego y otro abierto mediante vanos de iluminación. Al fondo, en un plano más retrasado, se desarrolla la representación de la capilla mayor elevada sobre gradas, de planta rectangular y testero recto.

El dibujo también refleja el recargado tratamiento decorativo reservado a los muros de cierre del transepto; el altar y el retablo ideados para el presbiterio; la existencia de una galería o triforio, aparentemente practicable, que debía recorrer tanto los muros del transepto como los del presbiterio, y la previsión de apertura de diferentes vanos de iluminación sobre este último elemento.

Finalmente, el desarrollo sobre el plano de las soluciones de abovedamiento —inevitablemente distorsionadas— plasmadas en la muestra permite determinar que el proyecto contemplaba el volteo, sobre los brazos del crucero, de sendas bóvedas de crucería simple, con ligaduras rectas recorriendo sus dos lomos en toda su extensión; el cierre del cimborrio con una solución de crucería muy compleja, de dieciséis puntas, con su plementería decorada con labor de “claraboya”, “vejiga de pez” o “espejuelo”, no sabemos si ciega o calada, y el desarrollo, sobre el presbiterio, de una solución que perseguía su ochavamiento en altura, con dos bóvedas de esquina de tres nervios, y una bóveda de terceletes de seis claves adaptada al perfil resultante.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado, con muchos elementos —sobre todo, aquellos de carácter decorativo y figurativo— realizados a mano alzada. Además, se ha aplicado

Juan Guas

una aguada tanto para generar efectos de luz y de sombra, como para imprimir cierta sensación de volumen a determinados elementos, tanto de la estructura, como de su ornato.

10. Dimensiones: 96 x 194 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en la moldura que recorre los muros: *A seruicio de Dios e*(lac) *ab a* (di)*as del mes anno del nacymy*(¿ento de nuestro Senyor?) *Ihesu Christo de MCCCCLX*(lac). En el guardapolvo del retablo: *O gloriosa Domina eccelsa super sydera qui te creauit prouide latato* (sic, por lactas) *sacro* (sic, por sacrato) *vbere.*

12. Escala: No.

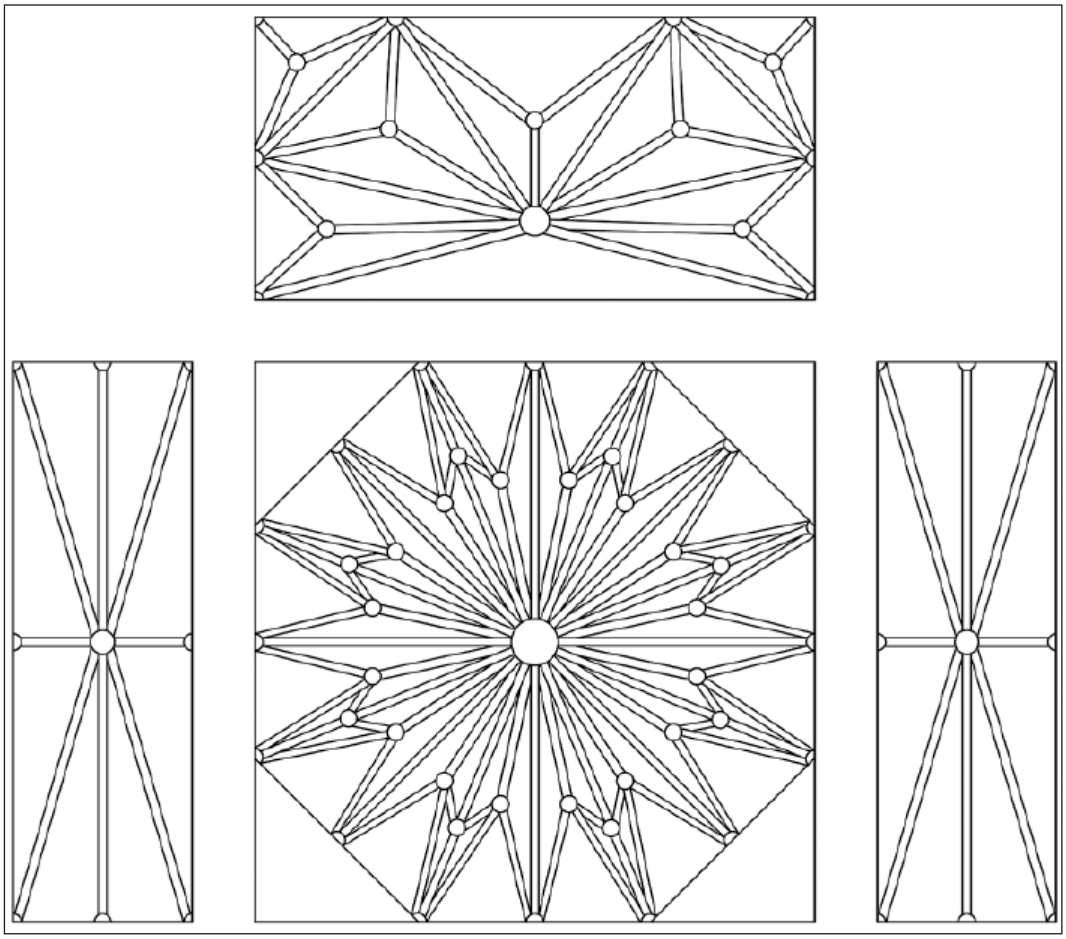
13. Observaciones: Procede del monasterio de San Juan de los Reyes. Tras la desamortización, la Comisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando lo depositó en el llamado Museo de la Trinidad (1836-1872), integrándose en los fondos del Museo del Prado en 1872.

14. Comentario: Pese a la importancia del complejo franciscano, y a la atención que ha recibido por parte de la historiografía artística española desde antiguo, su proceso constructivo continúa planteando importantes interrogantes a día de hoy. Su fundación se viene vinculando desde fechas muy tempranas con el voto emitido por Fernando e Isabel tras la batalla de Toro (1476), cuando, movidos por motivos estrictamente políticos, trataron de convertir el incierto resultado del lance sostenido contra las tropas de Alfonso V de Portugal —principal valedor de los supuestos derechos sucesorios de Juana *la Beltraneja* a la corona de Castilla— en una victoria aplastante y definitiva, en esencia, porque esta interpretación, absolutamente forzada, venía a legitimar a Isabel en el trono, lo que les llevó a emprender, entre otras medidas, la construcción del enclave como interesada muestra de acción de gracias. Asimismo, los jóvenes monarcas albergaron la idea de disponer allí su sepultura, y aunque no puede precisarse el momento exacto en el que adoptaron esta determinación, todo indica que, si no vino a coincidir con el voto, la idea comenzó a considerarse muy pronto, dado que la funcionalidad funeraria del templo parece gravitar, casi desde el principio, sobre su propio proceso constructivo.

La historiografía viene situando el inicio de los trabajos en 1477, o a comienzos del año siguiente, y la documentación permite identificar a Egas Cueman († 1495) y a Juan Guas († 1496) como *maestros mayores de las obras*, por lo menos, entre 1479 y 1484; pero los pormenores de su historia constructiva se nos continúan escapando. En este sentido, y centrándonos exclusivamente en el templo, tan solo puede señalarse que las discontinuidades que han creído reconocerse —tanto a nivel de fábrica como de ornato— entre la nave y el transepto, han llevado a suponer que, una vez construido el buque de la nave, se afrontó la reforma del proyecto original para transformar la cabecera de la iglesia en un ámbito perfectamente diferenciado, atendiendo a la funcionalidad funeraria que se le habría reservado; un cambio de planes que se sitúa en 1484, coincidiendo con la estancia de Isabel en Toledo para celebrar la Pascua de Resurrección.

La conocida muestra conservada en el Museo del Prado ha querido fecharse en 1478, entre 1479 y 1480, e incluso en este contexto de cambio de planes, en torno a 1484. En este sentido, tan solo cabe reconocer que el formato de la fecha registrada en el letrero que recorre los muros del transepto en el diseño, lamentablemente incompleta —*MCCCCLX*(lac)—, no puede considerarse determinante para datarlo antes de 1490, dado que, tal y como nos demuestran muchos testimonios epigráficos, esta fecha pudo escribirse perfectamente como MCCCCLXXXX, y no necesariamente como MCCCCLXC. No obstante, todo indica que el dibujo debió de realizarse antes de la incorporación de Granada a la Corona de Castilla, operada en 1492, ya que las armas de los Reyes Católicos que aparecen en varios puntos del instrumento de representación gráfica todavía no presentan el entado con el emblema de este reino.

El proyecto planteaba la construcción de un transepto con unos brazos de escaso desarrollo y un gran espacio central sobre el que se había previsto la elevación, sobre un sistema de trompas, de un cimborrio de planta octogonal y dos alturas superpuestas, un tambor ciego y un cuerpo de luces, así como la erección de una capilla mayor de perfil rectangular y testero recto. El diseño contemplaba que los muros del crucero recibiesen un tratamiento decorativo muy recargado, así como la habilitación, sobre ellos y sobre los paramentos de la capilla mayor, de una suerte de galería o triforio, aparentemente practicable, de arcos de medio punto angrelados —similares, quizás no por casualidad, al ideado por Egas Cueman para



Reconstitución de la planta, con la proyección de las bóvedas, del proyecto de cabecera recogido en la *muestra* del Museo del Prado (Javier Ibáñez Fernández y J. Fernando Alegre Arbués).

el sepulcro de Alfonso de Velasco en Guadalupe, analizado en este mismo catálogo (ficha nº 24)—, sobre la que tenían que abrirse los vanos de iluminación, tanto en los lados cortos de los brazos del transepto, cuanto en los lienzos murales del presbiterio. Finalmente, el proyecto preveía el volteo, sobre los brazos del crucero, de sendas bóvedas de crucería simple, con ligaduras rectas recorriendo sus lomos en toda su extensión; el cierre del cimborrio con una bóveda de crucería definida por una estrella de dieciséis puntas enriquecida con ligaduras rectas —similar a la de la bóveda de la capilla de San Antonio de la iglesia conventual de San Francisco de Ávila, que se ha relacionado con Guas—, cuya plementería debía decorarse con labor de "claraboya", "vejiga de pez" o "espejuelo", no sabemos si superpuesta o calada, y en última instancia, el tendido, sobre el testero, de una solución que perseguía su ochavamiento en altura, con dos bóvedas de esquina de tres nervios cada una, y una bóveda de terceletes de seis claves.

Entre los elementos mejor definidos cabría situar el retablo mayor; un mueble compuesto por un banco o predela de cinco casas o encasamentos y un cuerpo de tres calles, protegido por su correspondiente guar-

dapolvo o polsera. En el banco, bajo arcos conopiales, se sitúan las representaciones de San Pedro, San Pablo, un Cristo de Piedad o Varón de dolores, entre la Virgen y San Juan Evangelista, Santiago Apóstol y San Andrés. El cuerpo se encuentra presidido por una nueva representación de San Juan Evangelista, sobre la que se sitúa, en el ático, un Calvario; mientras que las calles laterales cuentan con dos casas superpuestas cada una. En las inferiores aparecen, genuflexos ante sus respectivos reclinatorios, el rey Fernando con San Juan Bautista en el lado del Evangelio, y la reina Isabel con San Francisco —el fundador de la Orden encargada de regir la casa— en el de la Epístola. Sobre ellas se disponen, por un lado, una nueva representación de San Francisco, en este caso, recibiendo los estigmas, y por otro, un santo sedente, de difícil identificación —quizás San Pedro Mártir de Verona—, a la derecha. Finalmente, el guardapolvo recoge dos fragmentos de otras tantas plegarias marianas. El primero [*O gloriosa Domina Eccelsa super sydera qui te creauit prouide latato* (sic, por lactas) *sacro* (sic, por sacrato) *vbere*] se corresponde, pese a los errores que contiene, con la primera estrofa de la segunda parte del himno *Quem terra, pontus, aethera*, compuesto por Venancio Fortunato (*ca*. 536-610), obispo de Poitiers, y especialmente apreciado por San Antonio de Padua, destacado miembro de la Orden franciscana; mientras que el segundo (*O Matre Dey Virgo memento mey*), puede interpretarse como una suerte de variante de la popular invocación mariana *O Mater Dei, memento mei*, que aparece, por ejemplo, en la espada de ceremonia de los Reyes Católicos, fechada, precisamente, hacia 1490, y en diferentes piezas musicales compuestas a partir del Ave María a caballo entre los siglos XV y XVI, como el motete *Ave Maria… virgo serena* de Josquin des Prez (fechado entre 1476 y 1485), el *Ave ancilla trinitatis*, de Antoine Brumel, e incluso en determinados pasajes de otras obras más complejas, como la *Missa de Septem doloribus* de Pierre de La Rue.

Entre lo planteado en la muestra y la obra finalmente ejecutada pueden percibirse importantes diferencias que se han venido interpretando como modificaciones introducidas al proyecto en el curso de las obras. Sin embargo, conviene advertir que uno de los cambios a los que, curiosamente, no se ha prestado casi ninguna atención, el hecho de que el presbiterio terminara levantándose *a fundamentis* conforme a una planta ochavada, con unos soportes en su embocadura completamente distintos —desde su propia base— a los reflejados en el diseño, y cubriéndose mediante una bóveda de terceletes de nueve claves adaptada a su perfil, tan solo pudo abordarse tras la revisión de la propuesta reflejada en el diseño que nos ocupa y la definición de un nuevo proyecto, que, perfilado, casi con toda seguridad, por el propio Guas, y asumido por las partes, necesariamente, antes de iniciarse los trabajos constructivos, bien pudo contemplar, además de la transformación del presbiterio, el resto de modificaciones que pueden descubrirse de analizar el dibujo y la cabecera del templo franciscano.

Fuera como fuese —y esto es importante para la propia datación del instrumento de representación gráfica que estamos estudiando—, todo parece indicar que este segundo proyecto ya se había concretado para el 5 de febrero de 1491, cuando se abonaron a Mendo de Jaén, mayordomo de las obras de la fundación franciscana, las cantidades que había destinado a la confección de unas *muestras para un retablo que se* (había) *de hacer en Flandes*; unos diseños que bien tuvieron que realizarse teniendo en cuenta las características del lienzo mural en el que habría de instalarse el mueble. Además, su ejecución no debió de demorarse en exceso. Desde luego, todo apunta a que la parte baja de los muros, por lo menos la de los extremos de los brazos del transepto, llegó a levantarse y a decorarse escultóricamente antes de la conquista de Granada, ya que las armas finalmente labradas en sus paramentos interiores todavía no recogen el emblema de este reino.

La documentación viene a confirmar que las obras continuaron a lo largo de 1493, y que la reina ordenó dar a destajo *la obra de la yglesia e capilla e claostra e sobreclaustra a Juan Guas* en la primera mitad de 1494. Según las referencias tangenciales que nos han llegado del acuerdo, Isabel se comprometió a entregar al maestro *ocho quentos de maravedis* de los que debía descontarse la cantidad en que se tasara lo que ya se había realizado en el claustro hasta ese momento, así como el precio en que se valorase la piedra labrada y sin labrar reunida para esta empresa a pie de obra; mientras que Juan Guas se avino a terminarlo en un plazo de cuatro años. No estuvo solo, ya que contó con el concurso de otros profesionales, como Enrique Egas (*ca*. 1460-† 1534), que fue recompensado por los monarcas con dos mil maravedíes *por cierto*

servicio realizado *en el destajo de la obra del dicho monesterio* el 20 de agosto de 1494.

Cuando Jerónimo Münzer visitó San Juan de los Reyes en los primeros días del año siguiente, los muros del crucero y el testero ya debían de estar perfectamente ultimados, porque reconoció haber visto las *cadenas y grillos de los cuativos cristianos de Granada* que, enviados a Toledo diez años antes, terminaron disponiéndose en los lienzos exteriores de este módulo, justo donde todavía pueden contemplarse en la actualidad, y aunque, según sus propias palabras, el *coro*, entendido como cabecera o presbiterio, todavía no se había ultimado, el final de las obras no debía de verse muy lejano, porque el propio *arquitecto de la obra* —Juan Guas— fue capaz de precisarle el coste que habría de alcanzar la empresa una vez ultimada.

Las obras prosiguieron su marcha, y los reyes trataron de que no llegaran a interrumpirse por falta de suministro de materiales. En este sentido, ordenaron a Pedro de Castilla, corregidor de Toledo, que procurase la prórroga del arrendamiento de la dehesa de Cervatos de la que se extraía la piedra para la construcción del monasterio a favor de Juan Guas el 23 de febrero de 1495. Para entonces debió de producirse la visita de Simón de Colonia a las obras, que acudió a Toledo para valorar lo que se había hecho en el claustro antes de que se acordara el destajo con Guas —por lo que se le habían descontado al bretón 400.000 maravedíes—, así como para calcular el coste de ciertas modificaciones que debían acometerse en este mismo ámbito, emitiendo dos tasaciones distintas, fechadas en Madrid el 11 de marzo de 1495, de cuyo análisis se desprende que aún quedaba mucho por hacer, fundamentalmente, en el claustro.

Sin embargo, Juan Guas falleció en los primeros días de abril de 1496, dejando el destajo sin concluir. Para entonces volvió a llamarse a Simón de Colonia, que, en esta ocasión, propuso la ejecución de ciertas mejoras en la obra del cimborrio. Así se desprende del compromiso alcanzado por Enrique Egas, su hermano Antón († 1530), y los yernos de Guas para *fazer e acabar la yglesia e capilla maior e cabstra e sobrecabstra e otras cosas del monesterio de San Juan de los Reyes*, suscrito en Laredo el 2 de agosto de ese mismo año, coincidiendo con el traslado de Isabel y la corte a la ciudad cántabra para despedir a la princesa Juana, que debía embarcarse rumbo a Flandes para esposarse con Felipe *el Hermoso*. En efecto, según el acuerdo, los contratantes no solo aceptaron *hazer e acabar toda la dicha obra, segund e como el dicho Juan Guas estaba obligado de la hazer e acabar*, sino que, además, se comprometieron a realizar todo aquello que Simón de Colonia *acreçento en la lavor del dicho ochavo por una muestra e patron qu'el dicho maestre Ximon fizo e firmo de su mano*; una referencia que ha venido confundiendo a diferentes investigadores, que han errado al tratar de identificar la muestra que nos ocupa con el diseño realizado por Colonia en este momento. En realidad, la lectura atenta del acuerdo obliga a desestimar esta posibilidad, ya que el documento refiere, con claridad meridiana, que los contratantes rehusaron asumir la ejecución del chapitel de hoja de lata que figuraba en el diseño de maestre Simón; un elemento que, desde luego, no aparece en el dibujo del Prado, en el que el cimborrio se corona con una crestería.

El contrato también refleja que quienes asumieron la conclusión del destajo, lo hicieron, en la práctica, por la misma cantidad en que lo había hecho Guas dos años antes, ofreciendo una mínima rebaja de 300.000 maravedíes (de menos de un 4%), de poder consignar la obra un año más tarde, en 1499, y que aceptaron ejecutar los trabajos *a vista en contentamiento del dicho maestre Ximon e de otros oficiales sy sus Altezas lo mandaren*. Teniendo en cuenta que en los dos años anteriores no se había dejado de trabajar, resulta evidente que la disminución venía a encubrir, en realidad, un sobrecoste considerable, por lo que este falso descuento no puede continuar utilizándose para justificar las simplificaciones que pueden descubrirse entre la muestra del Prado y la obra finalmente ejecutada. Tal y como ya se ha planteado, estas modificaciones debieron de obedecer a un segundo proyecto, definido, casi con toda seguridad por Guas, cuya vigencia no llegó a cuestionarse en este contrato, salvo en un punto, relacionado con el cimborrio, cuya materialización, si no ultimada, al menos muy avanzada en ese momento, debió de poner de manifiesto toda una serie de desajustes, que tratarían de subsanarse con el *acreçentamiento* ideado por Simón de Colonia.

Tal y como ya se ha señalado, mediando este segundo proyecto, se modificaron la planta, el alzado y el sistema de abovedamiento del presbiterio, pero también, se introdujeron importantes cambios en la articulación y el ornato de los paramentos interio-

res; se sustituyó la galería de arcos de medio punto angrelados por otra ciega, estrictamente decorativa, que se interrumpe en el paño central del presbiterio, allí donde se había previsto disponer el retablo, y en los extremos de los brazos del transepto, en este caso, para abrir unos ventanales mucho mayores que los planteados en la muestra del Prado, los únicos a los que no llegaría a renunciarse.

Además, los extremos del crucero no se cerraron con bóvedas de crucería simple con ligaduras rectas en sus lomos, sino con otras de diseño algo más complejo, que cuentan con una sola ligadura recta, en sentido perpendicular al eje direccional del templo, y con terceletes en los lados cortos. También se introdujeron muchos cambios en el cimborrio. En primer lugar, las trompas no se decoraron con las armas de los patrocinadores de la empresa, sino con una labor de "claraboya", "vejiga de pez" o "espejuelo" que recuerda a la que se había previsto desplegar por los plementos de la bóveda del lucernario. Sobre ellas se levantó una estructura mucho más sencilla, de menor desarrollo en altura, que se construyó sin tambor, como un cuerpo de luces en el que los vanos terminaron integrándose en los lunetos generados por el propio sistema de abovedamiento. El hecho de que se prescindiese del tambor, un cuerpo ciego concebido, sin lugar a dudas, para que las cubiertas de la nave, los brazos del transepto y el presbiterio pudiesen entregar en el prisma sin comprometer la eficacia de los vanos del lucernario, debió de trasladar el problema del encuentro de todos estos tejados con el cimborrio al cuerpo de luces, y más concretamente, a los vanos correspondientes al eje direccional del templo y el transepto, que no sabemos si llegaron a quedar interceptados en el mismo momento de la construcción, pero que, desde luego, terminaron cegándose. Con el tiempo, las dudas sobre la estabilidad de la estructura llevarán a cerrar los vanos del ochavo más próximos a la nave, e incluso a clausurar parcialmente los otros dos, los únicos que continuaban siendo completamente eficaces, lo que, paradójicamente, acabará dejando el cuerpo de luces prácticamente ciego. En las restauraciones acometidas en el templo a comienzos de este siglo se persiguió el aislamiento del cimborrio, para lo que se dotó al cuerpo de la nave de una cubierta totalmente independiente, y se aterrazaron tanto los brazos del transepto como la capilla mayor. La liberación del lucernario llevó a valorar la posibilidad de abrir sus vanos, pero, a pesar de que los informes realizados, entre otras cosas, para estudiar la viabilidad de la operación, terminaron arrojando unas conclusiones favorables, al final, acabaron dejándose condenados.

El cimborrio no se cubrió conforme al sistema de abovedamiento previsto en la muestra del Prado. Al final, se volteó una bóveda radicalmente diferente, construida a partir de ocho sectores de arranque. Los correspondientes a los ochavos son bóvedas triangulares de tres nervios, mientras que los cuatro restantes son simples lunetos. Los vértices superiores de las primeras, más próximos al polo, están unidos entre sí mediante unas ligaduras rectas que generan una suerte de cuadrado central, cuya sección es prácticamente plana. De ellos parten, además, unas ligaduras rectas que se cruzan en el centro del cuadrado, y dos nervios curvos que modifican su flexión en su desarrollo y alcanzan los vértices de los lunetos generando un segundo cuadrado exterior de perfiles curvos, girado con respecto al interior. Se trata, en consecuencia, de una bóveda sumamente compleja, con diferentes secciones curvas en los sectores de arranque y otra plana en el cuadrado central, cuya crucería, estrechamente relacionada con la de las bóvedas de la nave y el sotacoro del templo —adjudicadas a Guas sin discusión—, está compuesta por una multiplicidad de nervios de escaso desarrollo, que pueden trasladar una impresión equivocada al yuxtaponerse unos con otros. No se trata, en definitiva, de una bóveda de nervios paralelos entrecruzados en la que quepa buscar el peso de la tradición islámica, un aspecto en el que ha venido insistiendo la historiografía artística en su esfuerzo por convertir al maestro bretón y a su arquitectura en los máximos exponentes de la supuesta "hispanización" que habría experimentado el Tardogótico de raíz septentrional en el solar peninsular, en esencia, porque la bóveda no dispone de un solo nervio continuo.

Finalmente, las obras de restauración comentadas unas líneas más arriba, y más concretamente, los trabajos desarrollados en torno al cimborrio, permitieron descubrir un conjunto de arbotantes, ocultos bajo las antiguas cubiertas, tendidos para elevar sobre ellos los contrafuertes y los pináculos de todos los ángulos del lucernario, excepto los de los dos flancos situados al poniente, en la conexión con la nave, que, tal y como pudo comprobarse, se erigen directamente sobre el potente arco toral tendido sobre este mismo punto. El análisis de todos estos elementos

permitió determinar que se habían realizado una vez concluido el cimborrio, llegándose a la conclusión de que no se le añadieron porque lo precisase desde el punto de vista estructural, sino por una razón estrictamente estética, tratando de conseguir que el lucernario ofreciese la impresión de un desarrollo vertical más acusado. Esta circunstancia, unida al descubrimiento de la aplicación de reglas estructurales propias del Tardogótico alemán en la confección de los contrafuertes invitan a identificar la ejecución de todos estos arbotantes, estribos y pináculos con el *acreçentamiento* ideado por Colonia, que tendría que haberse completado con el chapitel de hoja de lata —el único elemento reflejado en su *muestra e patron* del que nos dan noticia los documentos escritos—, que los Egas y los yernos de Guas se negaron a realizar.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: *Monumentos arquitectónicos de España*, 1859; Cruzada Villaamil, G., 1865, nº 980, p. 279; Sánchez Cantón, F. J., 1928; Mayer, A. L., 1929, p. 133 y ss.; Sánchez Cantón, F. J., 1930, p. 89; Sedó, S., 1944; Torres Balbás, L., 1952, p. 340 y ss.; Azcárate, J. Mª de, 1956; Azcárate, J. Mª, 1958, p. 23; Arribas Arranz, F., 1963; Sánchez Cantón, F. J., 1965, lám. nº 17; Azcárate, J. Mª de, 1971, p. 208; Pérez Sánchez, A. E., 1972, pp. 17-18; Pérez Sánchez, A. E., 1980, nº 129, pp. 72-73; Azcárate, J. Mª, 1982, docs. núms. 468 y 469, pp. 258-260; Domínguez Casas, R., 1990; Pérez Higuera, Mª T., 1991; Sanabria, S. L., 1992; Yarza Luaces, J., 1993, p. 44; Domínguez Casas, R., 1993, p. 37, y pp. 344-349; Hamon, É., 1993; Gómez Martínez, J., 1995; Pérez Higuera, T., 1997; Gómez Martínez, J., 1998, pp. 216-217; Ortega Vidal, J., 2001, pp. 341-342; Martínez Caviró, B., 2002; Pérez Higuera, Mª T., 2004; Marías, F., 2005; Huerta Fernández, S., 2005; Anes y Álvarez de Castrillón, G. y Manso Porto, C. (coords.), 2006, pp. 13-72; Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., 2009, p. 110; González Ramos, R., 2011; Jiménez Martín, A., 2011; Ortiz Prados, D., 2015, pp. 40-48; Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., 2016, pp. 135-145.

Javier Ibáñez Fernández y Begoña Alonso Ruiz

29. Copia de la *traça* general de la catedral de Sevilla

1. Título: Copia de la *traça* general de la catedral de Sevilla.

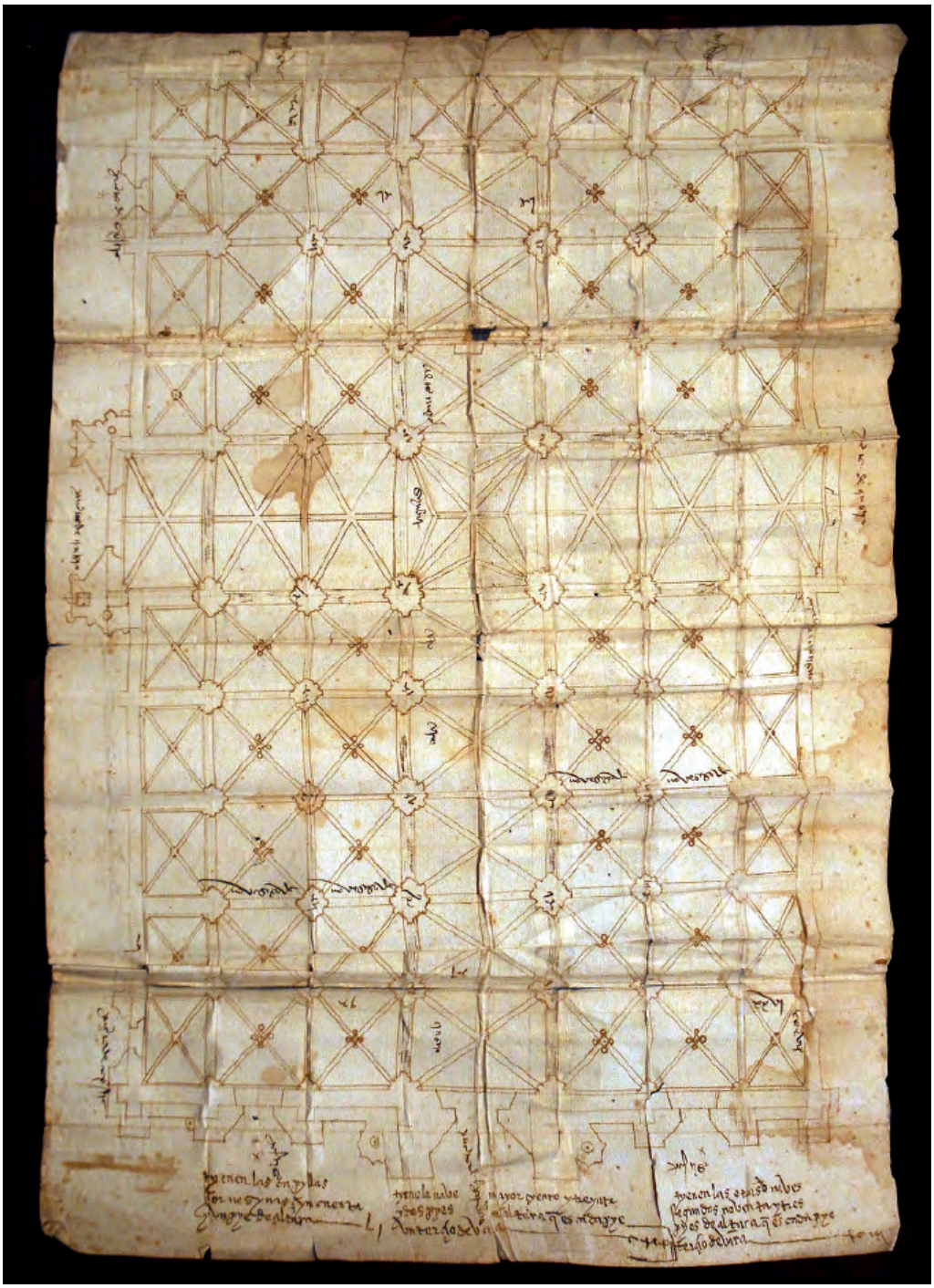
2. Fecha: (1433) copia de *ca.* 1480.

3. Autor: Copia, atribuida a Juan de Hoces, del supuesto original atribuido a Jehan Ysanbert (Isambart).

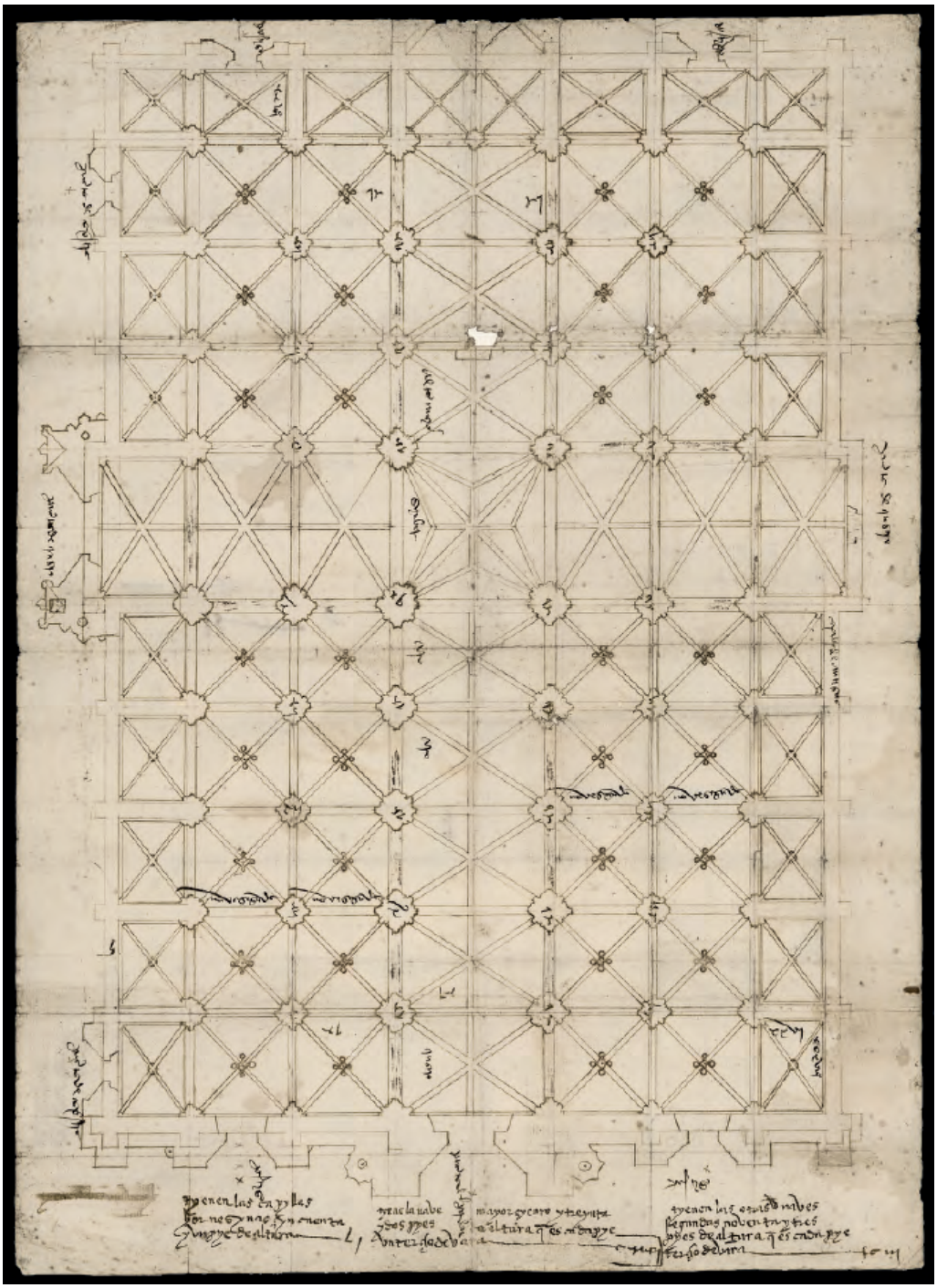
4. Localización: Oñate (Guipúzcoa). Archivo del monasterio de la Santísima Trinidad de Bidaurreta.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Para su lectura atendemos a la orientación de la filigrana, que sitúa el sur arriba. El dibujo se basa en un complejo rasguño formado por una trama ortogonal de segmentos fundamentales, con nueve rectas en sentido norte-sur y catorce de este a oeste; la primera, ubicada en el eje del papel, coincide con el eje litúrgico de la iglesia gótica, de levante a poniente; le siguen cuatro hacia el norte, y otras tantas hacia el sur, que marcaron las alineaciones de todos los pilares exentos del futuro edificio, las de las pilastras de las capillas y las de las caras internas del muro de estas; por lo que respecta a los surcos trazados de sur a norte, que tuvieron funciones directrices similares, empezaron por las líneas orientales para ir avanzando hacia poniente, y así que-



Copia de la *traça* antes de la restauración.



Copia de la *traça* después de la restauración.

dó más espacio libre en este lado; es evidente que este proceso fue como una predicción del replanteo general del edificio sobre el terreno. Además de los trazos descritos hay otros auxiliares, parciales, incluso dos hechos a compás, "ocultos", es decir, sin entintar; uno es un pequeño arco, sin función aparente, como una prueba ubicada en el límite de poniente del dibujo y otro en el cruce del eje de los pilares de la alineación meridional de la nave central con la tercera de los verticales contando desde el este, marcando un círculo de 14 mm de diámetro, inscrito en la planta entintada del pilar correspondiente. Seguidamente, comenzando por marcar con una "x", los sitios de las puertas en el exterior de ellas, se fueron dibujando a mano alzada los cortes de los pilares y pilastras; luego, con el auxilio de una regla, se entintaron los rasguños convenientes para representar los cortes de los muros y estribos y las proyecciones de los arcos; en los cortes de las puertas se mezclaron segmentos hechos a regla con otros entintados a pulso, al igual que los contornos de las escaleras de caracol incluso los circulitos que representan su envolvente interna; a continuación se hicieron a regla los formaletes, las pilastras de las capillas y los nervios diagonales y rampantes; finalizó el entintado del rasguño con el añadido a sentimiento de las claves que decoran los cruces de los nervios de las capillas y naves laterales. No dibujaron nada antiguo, pues pensaban derribar partes almohades que luego, por diversas razones, siguen en pie, como la Giralda o el patio de los Naranjos.

7. Soporte: Es un pliego completo de papel verjurado y sin recortar; su filigrana, ubicada en el sitio de la capilla mayor, consistente en una corona vista en perspectiva, con tres florones, inscrita en un círculo, fue documentada por Briquet en archivos franceses e italianos entre 1445 y 1515, siendo las más parecidas las de Fabriano de 1460 y Palermo de 1472; en el Archivo de la Catedral de Sevilla se documenta en papeles fechados entre 1434 y 1525, siendo similar la que aparece en el libro de Fábrica de 1462.

8. Estado de conservación: Tiene manchas de humedad irregulares, cuatro pequeñas lagunas en los pliegues y minúsculas roturas en los bordes. Fue restaurado en el Archivo General de Guipúzcoa, en septiembre de 2008, por Elisabete Bereziartúa.

9. Técnica: Rasguño trazado mediante un punzón, a punta seca, y con ayuda de una regla y un compás. No hay perforaciones que sugieran que el dibujo se calcó pinchando con una aguja en puntos estratégicos. Como ya hemos indicado, en una segunda etapa se entintó el rasguño con tinta de color sepia, usando regla y mano alzada.

10. Dimensiones: 41,1 x 57 cm.

11. Anotaciones: La rotulación del recto, que constituye la tercera fase del proceso gráfico, es de tinta más densa y oscura que la del dibujo, con el que se mezcla; la mayoría de los textos pueden leerse con el lado sur a la derecha y los restantes, tras un único giro de 90º, con el mismo costado hacia arriba. El primer grupo dice: *Postigo* (dos veces) / *Puerta de crusia* / *Capilla de Antigua* / *Postigo* / *Puerta del perdon* / *Postigo* / *Postigo de caustra* / *Puerta de crusia* / *Postigo de caustra* / *Altar mayor* / *Simbor* / *Coro* (dos veces) / *Nave segunda* (cuatro veces) / *Crusero*. El segundo grupo son cotas numéricas en cifras romanas: *XV* / *XII* / *VI* / *XXXVIII* / *XXVI* / *XXVI* / *XXVII* / *LX* / *XL*, cifras en pies que fueron suficientes para replantear el edificio desde los pies a la cabecera. El tercer grupo del recto, colocado en la fachada de poniente, tiene el interés de explicar y acotar la sección: *Tienen las capillas* / *hornesinas cincuenta* / *y un pies de altura LI* / *Tiene la nave mayor çiento y treinta* / *y dos pies de altura que es cada pie* / *un terçio de vara CXXXII* / *Tienen las otras naves* / *segundas noventa y tres pies de* / *altura que es cada pie* / *terçio de vara XCIII*. El vuelto contiene varios textos, que se leen con orientaciones diversas: (Tachado: *B. N.40*, que lleva a la derecha lo que parece una firma breve) / *Traza de la Iglesia* / *Traca* (sic) *de la yglesia del* / *monesterio de la Sancta* / *Trinidad* / *Traça* / *Traça de la yglesia* / *de Sevilla*, que puede ser el único realizado inmediatamente después de los rótulos del recto.

12. Escala: No tiene pitipié. Su escala implícita está entre 1:228 y 1:246.

13. Observaciones: Fue plegado y cosido para ser transportado como una carta.

14. Comentario: En junio de 2008 la profesora Alonso Ruiz advirtió el parecido del dibujo, que ilustraba un libro sobre el monasterio oñatiarra, con la planta de la catedral de Sevilla. Tras la publicación en prensa, en julio de 2008, fue trasladado al Archivo General de Guipúzcoa, en Tolosa; en noviembre de 2010 el plano volvió a Sevilla, de donde salió a comienzos del XVI, para formar parte de una exposición en el trascoro de la catedral; tras el cierre de la muestra volvió al archivo tolosano y posteriormente

pasó de nuevo al monástico. Este dibujo, denominado "copia de Bidaurreta" es, como su nombre indica, una reproducción hecha hacia 1480, de la planta que, hacia 1433, dibujada seguramente en pergamino, suponemos que trazó el maestro francés Jehan Ysanbert (Isambart) a instancias del mayordomo Juan Martínez de Vitoria para empezar la obra de la catedral gótica de Sevilla. La copia fue realizada, en función del papel usado, entre 1462 y 1497, etapa en que la obra fue regida por los maestros Juan Normán, Francisco Rodríguez de Sevilla y Juan de Hoces; no incorporó modificaciones significativas respecto al original, pues ni siquiera aparecen las surgidas durante la obra que ahora podemos atestiguar, ni tiene errores de consideración; por lo tanto no es un dibujo del "estado actual" de la segunda mitad del XV, sino una copia del proyecto original, cuyo contenido informativo quedó congelado en cuanto empezó la obra en 1434, pues inmediatamente comenzaron las inequívocas modificaciones de las cotas de los pilares, que la copia no refleja.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., 2009; Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., 2012; Jiménez Martín, A., 2016.

Alfonso Jiménez Martín

30. Trazado regulador de un *crochet* de la fachada oriental de la catedral de Sevilla

1. Título: Trazado regulador de un *crochet* de la fachada oriental de la catedral de Sevilla.

2. Fecha: *ca*. 1481.

3. Autor: Francisco Rodríguez de Sevilla (atribuido) y/o Juan de Hoces (atribuido).

4. Localización: Sevilla. Catedral. Azotea de la capilla de San Pablo.

5. Signatura: *Crochet* del pináculo J5.

6. Descripción, alcance y contenido: Son solamente cuatro segmentos de rectas arañadas en la cara superior de un *crochet*; el trazo más largo constituye el eje longitudinal de la pieza, partiendo del vértice del ángulo recto de su punta; el más corto, perpendicular al eje, define las esquinas obtusas a izquierda y derecha, completando el triángulo rectángulo de la parte saliente del *crochet*, y las otras dos, que se cruzan ortogonalmente sobre el eje, definen la inserción del *crochet* en la arista del pináculo, siendo paralelas, por tanto, a las caras de la parte saliente de este. Este sencillo trazado, junto con la altura de la pieza, constituyen todo lo necesario para obtener el contorno del sólido capaz del elemento decorativo, quedando el resto al albedrío del tallista.

7. Soporte: Parte superior de un *crochet* de calcarenita que, antes de la sobreelevación tardogótica de la capilla de San Pablo, formó parte de la fachada de levante de la catedral, según la representa la maqueta incluida en otra de las fichas de este trabajo (ficha nº 40).

8. Estado de conservación: Material pétreo muy degradado por arenización, procedente de las canteras de El Puerto de Santa María (Cádiz).

9. Técnica: Rasguño hecho con una punta metálica.

10. Dimensiones: Medida de la cara grafiada: 14 x 8 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: Natural (1:1).

13. Observaciones: No.

14. Comentario: *El primer hallazgo* (de un dibujo gótico original en la catedral de Sevilla) *fue fruto de la casualidad, una pieza prismática pequeña de 14 x 8 cm de superficie, plana en su cara superior, desprendida de un pináculo y localizada 'in situ' sobre la cubierta de la nave lateral sur, pieza donde aparecieron incisos unos trazos que tras su estudio fueron identificados como eje de simetría de la pieza, línea auxiliar de situación de vértices de su punta triangular, y líneas para establecer el inteste con las caras piramidales del pináculo. Trazados similares se encontraron en otros adornos. El análisis de estas líneas, las hipótesis planteadas y la primera publicación del trabajo, se concluyó en 1989, con unas conclusiones que aportan datos sobre el proceso que pudo seguirse en su momento para el diseño de los pináculos del templo hispalense, hipótesis que posteriormente se han podido contrastar con los datos obtenidos de otro pináculo, desmontado al completo por motivos de consolidación, en cuyos planos de asiento se pudieron detectar algunos trazados que justificaban la propuesta* [Ruiz de la Rosa, J. A., 2006, p. 310].

15. Unidades de descripción relacionadas: Se advierten trazas de la misma apariencia en todos los *crochets* en los que se conserva la cara superior de manera suficiente, y evidentemente dentro del grupo de pináculos antiguos, es decir, del siglo XV, pues en los del XVI, posteriores a la caída del cimborrio en 1511, no se han detectado trazas, ni tampoco en los elementos que son productos de restauraciones.

16. Bibliografía: Ruiz de la Rosa, J. A., 1991; Ruiz de la Rosa, J. A., 2006.

Alfonso Jiménez Martín

31. Estudio de soluciones formales para el diseño del claristorio y del plan de bóvedas de la iglesia de la cartuja de Miraflores (Burgos)

1. Título: Estudio de soluciones formales para el diseño del claristorio y del plan de bóvedas de la iglesia de la cartuja de Miraflores (Burgos).

2. Fecha: *ca*. 1483.

3. Autor: Simón de Colonia (atribuida).

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero secular regular, carpeta 259, legajo 6.

6. Descripción, alcance y contenido: Fragmento de una hoja de pergamino utilizada como superficie de trazado de un diseño arquitectónico y posteriormente reutilizada como encuadernación flexible de un traslado simple del privilegio de las alcabalas de Santa María del Campo concedido por los Reyes Católicos a la cartuja de Miraflores en 1486. El diseño arquitectónico se trata de la planta de una iglesia de una nave compartimentada, mediante arcos perpiaños sobre consolas, en varios tramos abovedados por bóvedas de cinco claves y ligaduras rectas. En el resto conservado de la traza son visibles un tramo y medio del edificio dibujado. Cada cuarto de tramo representa una solución autónoma del espacio interior de la iglesia. Como nos revela el arco perpiaño ubicado en la región del pliegue de la hoja, a los tramos conservados se sumaba, cuanto menos, un tercer espacio o capilla. Ambos tramos presentan un diseño de bóveda diverso. Su único rasgo en común, más allá del número de sus claves, es un nervio espinazo. La figuración del tramo conservado íntegramente carece de nervios cruceros. Sus ligaduras conforman una figura romboidal en torno al polo. En el interior de esta, dos ligaduras rectas dispuestas sobre el eje transversal del tramo dibujan una suerte de cruz en conjunción con el nervio espinazo. La figuración del tramo mutilado, sin embargo, está compuesta por nervios cruceros y terceletes. A estos se suma un nervio sobre la completa longitud del eje transversal del tramo. Los ventanales fueron plasmados con una luz diversa en cada muro. Sus jambas están articuladas por una cadena de molduras convexas alternadas por baquetones. Los arcos perpiaños muestran un molduraje doble. Estas cadenas de perfiles representan una cota a la altura de los enjarjes.

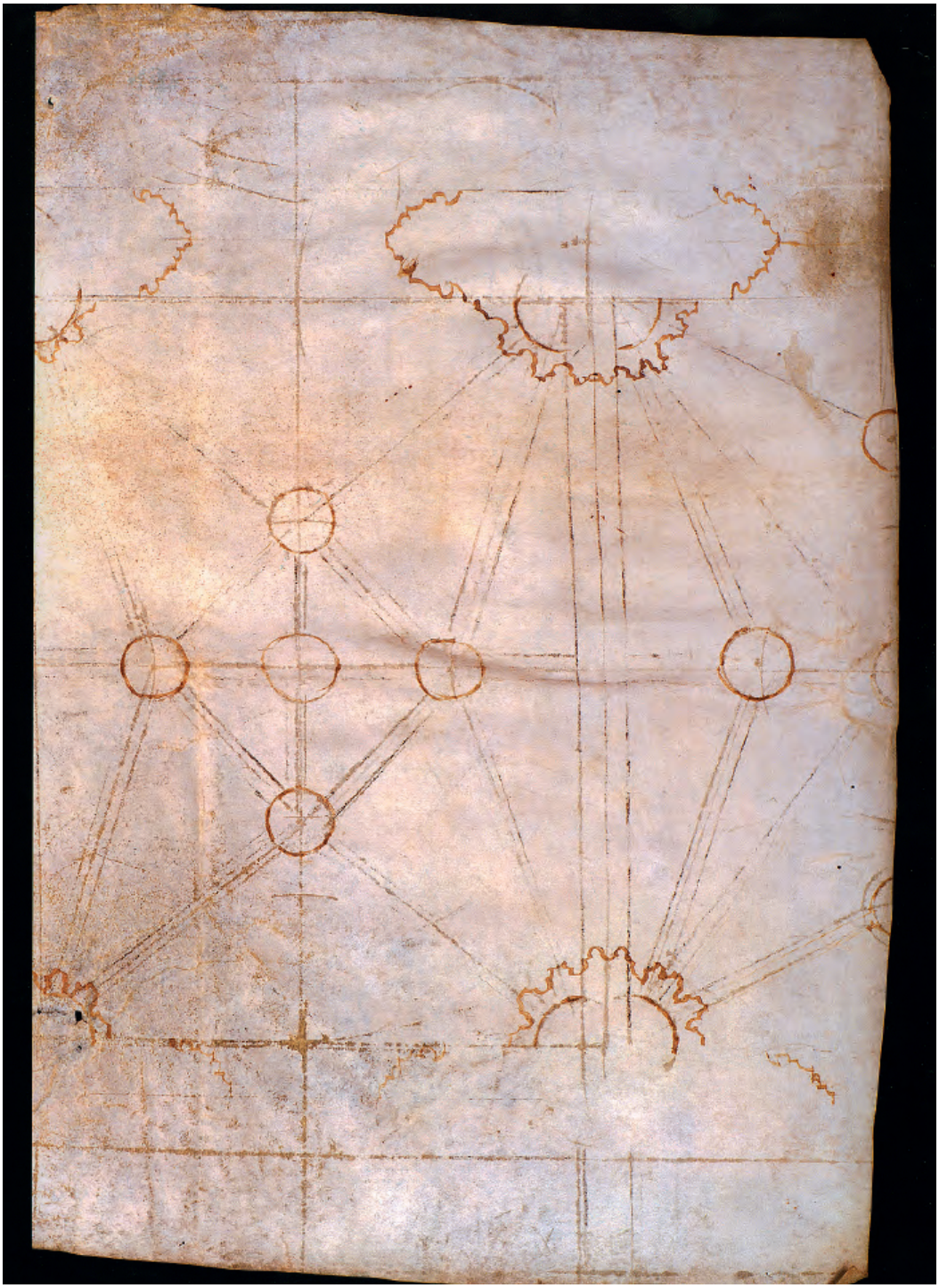
7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: El fragmento de pergamino está cosido al pliego de papel del traslado anteriormente citado. La tapa frontal de la encuadernación ha desaparecido. En tres de los contornos de la hoja se observan huellas de corte. La región del pliegue de la cubierta muestra un contorno irregular y parcialmente agrietado debido a la fragmentación del pergamino. El diseño arquitectónico está ligeramente deformado a causa de la contracción de la membrana, intrínseca a su desecación, y a la tensión mecánica a la que esta estuvo expuesta. Pese a ello, el estado de conservación del ejemplar es bueno. Este no ha sido restaurado.

9. Técnica: La *pars munda*, la elegida como superficie de trazado, fue pulida y blanqueada. El dibujo sigue las convenciones de la proyección ortogonal y fue trazado en base a operaciones propias de la geometría plana mediante el uso del compás, como evidencian sus marcas y punciones. Los ejes constructivos y el contorno de los macizos fueron delineados a punta seca valiéndose de una regla o escuadra. Los arcos de los enjarjes fueron trazados en seco y, posteriormente, se repasaron en tinta. Las cadenas de perfiles de las jambas de los ventanales, de los arcos y de los nervios de las bóvedas fueron dibujados con una pluma, es decir, a mano alzada y en la misma tinta utilizada en los arcos de los enjarjes.

10. Dimensiones: 29,8-33,3 x 21,2 cm.

11. Anotaciones: Sobre la *pars pili*, que corresponde al vuelto o cara exterior de la cubierta, son visibles tres signaturas. Dos de ellas fueron anotadas por los hermanos de la cartuja de Miraflores tras la reutilización del pergamino. La primera signatura se sitúa —si tomamos como referencia la encuadernación actual del ejemplar— en el borde superior de la hoja. Esta signatura fue anotada en tinta negra y posteriormente fue raspada. Pese a ello, en ella se lee: *Treslado del privilegio*. A esta se suma la signatura, situada en el tercio superior y anotada, asimismo, en tinta negra



y con una letra similar a la comentada anteriormente: *Treslado del Privilegio de Santa Maria del Campo*. Una segunda mano le añadiría en letras de menor tamaño, con otra tinta y utilizando un instrumento diferente: *del Rey don Fernando y d*(oñ)*a Ysabel*. Tras su entrada en el Archivo Histórico Nacional, se adhirió una etiqueta en la zona inferior del margen izquierdo de la hoja con la signatura archivística actual: *Carp 259 nº 6*. El número del legajo fue anotado también con un lapicero bajo dicha etiqueta: *Nº 6*. Con un instrumento similar se anotó la localización y fecha del privilegio, en la zona central del margen inferior: *—Miraflores-72— R. 1486*. Una segunda mano le añadiría a esta última signatura: *22 Dic*(iembr)*e*.

12. Escala: Inferior a 1:54. Debido a la contracción del material resulta imposible establecer la escala original con mayor precisión.

13. Observaciones: El fragmento conservado actualmente en el Archivo Histórico Nacional procede de la cartuja de Miraflores. De allí salió en noviembre de 1835 junto al resto de papeles y documentos incautados por el Estado en el antiguo archivo de la cartuja burgalesa que, tras su paso por las dependencias de la Hacienda provincial de Burgos, irían a parar a los fondos del archivo madrileño. Con anterioridad a este suceso, muy posiblemente en tiempos del Prior Juan de la Puebla (1526/9-1541), la hoja de pergamino había sido reutilizada por los monjes de Miraflores como cubierta flexible del traslado del privilegio sobre las alcabalas de Santa María del Campo.

14. Comentario: Recogimos el ejemplar, procedente de la cartuja de Miraflores, en 2009, y lo analizamos en un excurso de nuestra Tesis doctoral dedicada a las obras de la iglesia de la cartuja burgalesa ejecutadas en los años ochenta del Cuatrocientos (Menéndez González, N., 2018). Sin embargo, todo parece apuntar a un posible redescubrimiento de la traza en unas fechas más tempranas; en concreto, en los años veinte del siglo pasado. De hecho, desconocemos si este dibujo corresponde a la *traza para una bóveda del claustro de la cartuja de Miraflores por Simón de Colonia* mencionada por Francisco Javier Sánchez Cantón en 1928 como un "reciente" hallazgo realizado por Manuel Gómez Moreno en el archivo madrileño (Sánchez Cantón, F. J., 1928), porque dicha traza careció de una ulterior publicación o de mayor atención por parte de la investigación. Únicamente Ronda Kasl se refiere nuevamente, citando el artículo de Sánchez Cantón y, muy posiblemente, en base a una información sobre el hallazgo de Menéndez transmitida a través de terceros, a un *rough pen drawing of a vaulting system on a piece of parchment that has been reused to bind documents from Miraflores* y que habría sido identificado con un diseño realizado por Juan de Colonia († 1476/78) para uno de los claustros de la cartuja [Kasl, R., 2014, p. 106]. De confirmarse dichas sospechas deberíamos refutar tanto la identificación de lo dibujado, mentada por Sánchez Cantón y adoptada por Kasl, como la atribución realizada por la investigadora estadounidense.

Sea como fuere, siguiendo lo señalado en nuestra tesis, el fragmento aquí analizado constituye un importante vestigio de un detallado estudio gráfico realizado por Simón de Colonia en los albores del proceso de rediseño del proyecto de la iglesia de la cartuja de Miraflores; en sí, este ejercicio habría constituido una programática investigación orientada al desarrollo de múltiples soluciones o propuestas para el diseño del claristorio y del plan de bóvedas, es decir, del espacio interior del templo burgalés (Menéndez González, N., 2018).

A mediados de los años sesenta, la construcción de la iglesia destinada a albergar el panteón del fundador del cenobio, el rey castellano Juan II Trastámara (1405-1454), había sido paralizada por la falta de fondos. En aquellas fechas, el muro norte de la iglesia se elevaba a unos 20 pies sobre el solar y el muro meridional alcanzaba una altura de unos 36 pies (Tarín y Juaneda, F., 1897, p. 128). En febrero de 1477, tras doce años de inactividad constructiva, se celebraba la ceremonia de colocación de la primera piedra de las nuevas obras, por aquel entonces, a cargo del maestro cantero Garci Fernández de Matienzo († 1478). A su muerte, pese a lo recogido en las crónicas dieciochescas del monasterio, poco debió de ser lo edificado (Menéndez González, N., 2018).

Entrados los años ochenta, en tiempos del prior Juan Temiño (1483-1487), el proyecto de Miraflores recibió un impulso decisivo bajo el patronazgo de Isabel I de Castilla (1451-1504). Su celo personal y político por dotar a su padre de un suntuoso conjunto funerario, le haría ir más allá de lo dispuesto por su progenitor, concibiendo la capilla del templo como el panteón de una nueva constelación de cuerpos regios (Yarza Luaces, J., 1993). La arquitectura no fue ajena al nuevo programa. Las trazas delineadas por Juan de Colonia fueron revisadas y se decidió redise-

ñar el proyecto (Menéndez González, N., 2018). Todo hace pensar que la estética ascética de la iglesia dibujada e iniciada por el maestro alemán no colmaba las expectativas de la reina con respecto al decoro adecuado a la dignidad y magnificencia regias. Recuérdese que a mediados de siglo se había estipulado edificar la iglesia de Miraflores en la *forma* de la iglesia de la cartuja de Santa María de las Cuevas en Sevilla (Tarín y Juaneda, F., 1897, p. 101) y que Juan de Colonia, siguiendo fielmente esta disposición, no solo había adoptado la forma primaria del arquetipo sevillano, sino que, además, había tomado su lenguaje arquitectónico como parámetro estilístico para el diseño de las nuevas trazas.

Regresando al ejemplar procedente de Miraflores, este aborda precisamente la misma temática que centró el rediseño del espacio interior de la iglesia de la cartuja burgalesa en los años ochenta del Cuatrocientos. Esta cuestión, sumada a la procedencia del fragmento, constituye un primer argumento para situar el trazado del ejemplar en el contexto de dicho rediseño e identificar la traza con un estudio previo a la redacción de la traza finalmente ejecutada. En la traza son visibles, de hecho, seis propuestas autónomas para la articulación del espacio interior del edificio. Siguiendo las observaciones realizadas en nuestra Tesis doctoral, su número se habría elevado a un mínimo de doce soluciones.

La identificación del ejemplar se ve respaldada por un segundo argumento. Las proporciones del edificio proyectado son similares a las de la iglesia burgalesa. La relación de proporciones entre el ancho de la nave, de los muros y la profundidad de los estribos del edificio representado concuerda con las proporciones de lo construido en Miraflores. A esto se suma una correspondencia virtual entre el eje de los muros y la trayectoria del muro de la capilla mayor de la iglesia cartuja. De otro modo, la profundidad de los tramos de la traza es superior a la profundidad de los tramos de la iglesia. Únicamente el tramo oriental del templo presenta una profundidad semejante a la dibujada en la traza.

Con respecto a la datación del ejemplar carecemos de referencias documentales. Sin embargo, este debió de ser dibujado en torno al año de 1483. En julio de ese año, la reina Isabel visitó Miraflores y se debió de discutir el proyecto de la iglesia; al menos, tras su estancia en Burgos, se dinamizaron las obras del templo siguiendo las nuevas trazas diseñadas por Simón de Colonia. De esa guisa, en junio de 1484, la iglesia estaba andamiada y se trabajaba en la elevación de sus muros. En 1485 se instaba la labor de tracería del óvalo del hastial y posiblemente del resto de los ventanales. Sus vidrieras, de hecho, no se encargaron hasta 1486. Dos años más tarde se culminaba el cierre de las bóvedas.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Tarín y Juaneda, F., 1897; Sánchez Cantón, F. J., 1928; Yarza Luaces, J., 1993; Kasl, R., 2014; Menéndez González, N., 2018.

Nicolás Menéndez González

32. Proyecto para la realización del retablo de la capilla de Todos los Santos de la catedral de Zaragoza

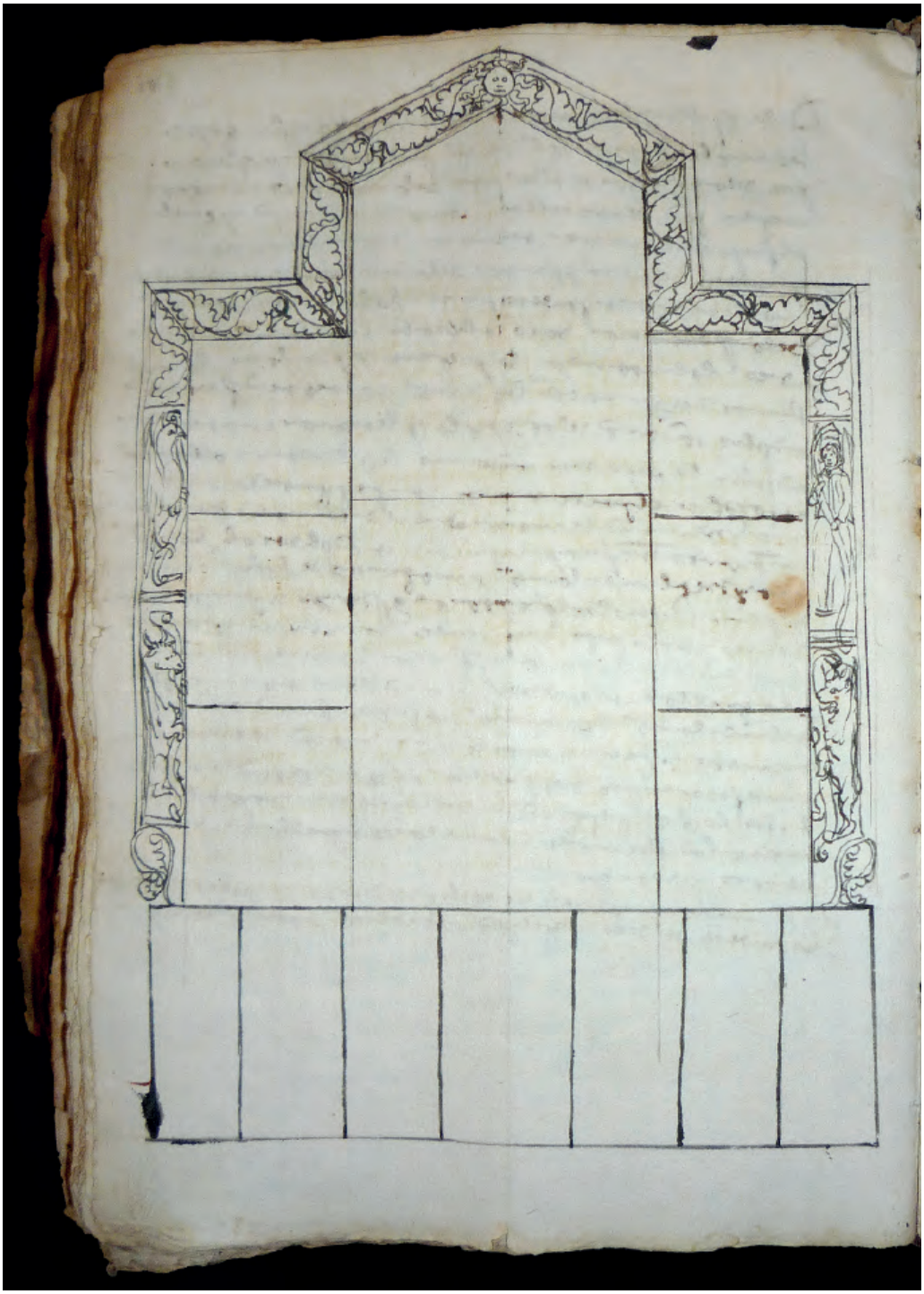
1. Título: Proyecto para la realización del retablo de la capilla de Todos los Santos de la catedral de Zaragoza.

2. Fecha: 1487.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Pedro Lalueza, 1487, ff. 401 r-403 v. El diseño se encuentra en el f. 401 v.

5. Signatura: La signatura del protocolo es 810.



6. Descripción, alcance y contenido: Proyecto para la realización de un retablo de pintura conformado por un banco de siete casas y un cuerpo de tres calles; la central, más ancha, con la tabla titular coronada por el ático, y las laterales, más estrechas, con tres casas superpuestas cada una. Tal y como se refleja en el diseño, el mueble tenía que completarse —y protegerse— mediante el correspondiente guardopolvo o polsera, en cuyas alas se representaron, a mano alzada, los símbolos de los Evangelistas, y en sus tablas superiores, una decoración vegetal de cardina.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Rasguño previo a regla, y después entintado, con los elementos de carácter figurativo y decorativo del guardapolvo o polsera realizados a mano alzada.

10. Dimensiones: 22,2 x 15,7 cm.

11. Anotaciones: En el f. 401 r, que es el vuelto del diseño: *Die XI decembris anno Mº CCCC LXXXVII Cesarauguste. Los muy venerables et magnificos mosen Joan Benedit, presuitero, prior de la confrarya de Todos Sanctos de la ciudat de Caragoca; mosen Joan de Torrellas, cauallero; mosen Miguel Alfajarin et mosen Bernart Vrgel, confrayres et diputados de la dita confrarya, de la vna part, et maestre Martin Bernart, scudero, pintor, habitante en Caragoca, de la part otra, daron et libraron en poder de mi Pedro Lalueca, notario, la present capitulacion, la qual firmaron et prometieron las ditas partes tener, seruar et cumplir cada una de las partes lo que le toqua et a tener et cumplir* (tachado: *lo susodito cada uno*) *lo que le toqua* [tachado: *obligaron es a saber el prior et dipu*(tados)] *et se sguarda al dito maestre Martin Bernart et dio el dito Martin Bernart en fianca et principal tenedor et cumplidor al honorable maestre Gil Morlans, ymaginayre, habitante en Caragoca, present, el qual tal fianca se constituyo et principal tenedor etc., et a lo susodito tener etc., obligaron, es a saber, el prior et diputados de la confraria los bienes et rendas de aquella et los otros Martin Bernart et maestre Gil Morlans los bienes suyos renunciaron etc., diusmetieronse etc., et encara el dito Martin Bernart juro a nuestro Senyor Dios sobre la cruz etc., et tener et cumplir todo lo que a el se sguarda por la present capitulacion, iuxta la forma et manera de aquella etc., dius pena de sperjurio etc. / Testes mosen Pascual Don Gil, presuitero, et Pedro de Recado, scudero del dito mosen Joan Torrellas, habitantes en Caragoca.*

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño forma parte de la capitulación firmada entre los miembros de la cofradía de Todos los Santos de Zaragoza y el pintor Martín Bernat para la realización del retablo de la capilla de la hermandad, habilitada en la catedral de la ciudad [A.H.P.N.Z., Pedro Lalueza, 1487, ff. 401 r-403 v, espec. f. 401 v, (Zaragoza, 11-XII-1487); documento parcialmente transcrito en Serrano y Sanz, M., 1915b, doc. nº 3, pp. 440-442, y en Lacarra Ducay, Mª C., 1983, doc. nº 4, pp. 576-578, y transcrito en su integridad en Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., 2016, doc. nº 151, pp. 355-358]. En este caso, tanto el dibujo como el texto dispositivo continúan dentro del protocolo del notario Pedro Lalueza correspondiente a 1487 (ff. 401 r-403 v).

14. Comentario: Los miembros de la cofradía de Todos los Santos asentada en una de las capillas de la catedral de Zaragoza, contrataron la ejecución del mueble que habría de presidir su oratorio con el pintor Martín Bernat el 11 de diciembre de 1487.

La lectura de las cláusulas canceladas del acuerdo permite intuir que, en este caso, existió una primera "muestra" del retablo realizada sobre la propia pared del oratorio. De hecho, la capitulación se redactó imponiendo la obligatoriedad de que la máquina se realizase *en la forma e manera que esta*(ba) *traçado en la paret de la dicha capilla*; una cláusula que terminará modificándose para exigir que se ejecutase conforme al diseño adjuntado al acuerdo, que no sabemos hasta qué punto se ajustaba al desarrollado en el muro.

El contrato no permite precisar cuál de las partes presentó el instrumento de representación gráfica, ni su autoría, pero su propia naturaleza viene a evidenciar que se adjuntó para definir las líneas generales de su mazonería. En cualquier caso, conviene advertir que el pintor acudió a la suscripción del acuerdo con una representación mariana como *muestra* de su oficio, que, en este caso concreto, sirvió para exponer a los contratantes tanto la calidad de los pigmentos que solía aplicar —y que se comprometió a emplear en este nuevo compromiso—, cuanto como ejemplo del modo en que podía resolver las representaciones figuradas en este nuevo encargo.

La ejecución del mueble se ajustó en dos mil quinientos sueldos, y Joan Sentia, canónigo de la catedral de

Gerona, se comprometió a entregar mil, de los que llegó a extender, por lo menos, quinientos, que se hicieron efectivos a Martín Bernat prácticamente de inmediato, como uno de los pagos que se le habían comprometido, de los que tan solo se ha podido documentar otro más por la misma cantidad, fechado el 6 de julio de 1488.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha señalado en el apartado "Observaciones", el dibujo forma parte del contrato suscrito por los cofrades de Todos los Santos de Zaragoza con el pintor Martín Bernat para la ejecución del retablo de la capilla de la hermandad, situada en la Seo de la capital aragonesa [A.H.P.N.Z., Pedro Lalueza, 1487, ff. 401 r-403 v, espec. f. 401 v, (Zaragoza, 11-XII-1487); documento parcialmente transcrito en Serrano y Sanz, M., 1915b, doc. nº 3, pp. 440-442, y en Lacarra Ducay, Mª C., 1983, doc. nº 4, pp. 576-578, y transcrito en su integridad en Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., 2016, doc. nº 151, pp. 355-358]. Asimismo, interesa subrayar que tanto el instrumento de representación gráfica como el acuerdo escrito todavía permanecen —y pueden consultarse— dentro del protocolo del escribano Pedro Lalueza correspondiente a 1487 (ff. 401 r-403 v).

16. Bibliografía: Serrano y Sanz, M., 1915b, doc. nº 3, pp. 440-442; Lacarra Ducay, Mª C., 1983, pp. 558-560, doc. nº 4, pp. 576-578, y fig. nº 5, p. 569; Ibáñez Fernández, J., 2014a, p. 312, nota nº 35; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., 2016, pp. 133-135, fig. nº 80, p. 134, y doc. nº 151, pp. 355-358.

Javier Ibáñez Fernández

33. Diseño parcial de la portada de un edificio religioso sin identificar

1. Título: Diseño parcial de la portada de un edificio religioso sin identificar.

2. Fecha: Finales del siglo XV-comienzos del siglo XVI.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Oñate (Guipúzcoa). Archivo Histórico Provincial de Guipúzcoa.

5. Signatura: A.H.P.G., GPAH PR 095.

6. Descripción, alcance y contenido: Alzado con perspectiva de la portada de un edificio sin identificar.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: No restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla, y después entintado.

10. Dimensiones: 30 x 47 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Pergamino procedente de Errezil (Guipúzcoa), que sirve de cubierta a los protocolos firmados por el notario Pedro Ibáñez de Erquicia, escribano de la localidad de Régil (actual Errezil), de los años 1578 a 1580, encuadernado en el siglo XVII.

14. Comentario: Se trata de un fragmento en pergamino de un diseño más amplio de una portada tardogótica. Recoge la parte inferior de dicho diseño, la correspondiente al derrame de las arquivoltas y el parteluz de ingreso, habiéndose perdido la parte superior de dicha portada. Lo destacado del dibujo es el empleo de una perspectiva bastante ingenua pues el autor no controla las proyecciones de las molduras del basamento ni las ajusta a lo que debiera ser una proyección del suelo, que presenta en

diédrico. El parteluz, así como la decoración vegetal de la portada, indican que se trataba del acceso de un conjunto de dimensiones importantes que no ha podido ser identificado. La parte inferior del derrame de las hornacinas, esa imposta decorada con tracería gótica de círculos con trilóbulos, se encuentra en destacadas obras del entorno como la portada de Santa María de los Reyes en Laguardia (Álava), o Santa María de Deba (Guipúzcoa).

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., 2009, p. 111.

Begoña Alonso Ruiz

34. Fragmento de un proyecto para la realización de un retablo

1. Título: Fragmento de un proyecto para la realización de un retablo.

2. Fecha: *ca*. 1490-1520.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Huesca. Archivo Histórico Provincial de Huesca [A.H.P.H.].

5. Signatura: ES/AHPHU - 012184/000013.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un pergamino recortado y reutilizado como cubier-

ta del protocolo de Martín de Alayeto, notario de Almudévar (Huesca), correspondiente a los años 1546-1548 (2834), que recoge, parcialmente, un proyecto para la realización de un retablo, con un cuerpo de tres calles, en el que figuran las partes superiores de su calle central y su calle lateral derecha, así como parte del guardapolvo o polsera que habría de proteger la máquina. La mazonería se ha plasmado con mucho cuidado, algo perfectamente perceptible de analizar el modo en el que se han resuelto los pilares, los doseletes o tabernáculos ideados para coronar las casas, que muestran todo su desarrollo microarquitectónico, o el propio guardapolvo, que ofrece una decoración de cardina. En el ático puede descubrirse una delicada representación de la Crucifixión, con Cristo y cuatro personajes a sus pies, y en la casa superior de la calle

lateral derecha, una escena que podría identificarse con la Coronación de espinas.

Tanto los márgenes exteriores de los pilares del retablo como el guardapolvo se han realizado con una tinta de tonalidad oscura, mientras que el resto de elementos, tanto de la mazonería, cuanto de las representaciones figuradas de las casas o compartimentos, se han realizado con otra tinta más clara, de color sepia.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Regular. El soporte original fue recortado para servir de encuadernación al protocolo de Martín de Alayeto, notario de Almudévar, correspondiente a los años 1546-1548 (2834), por lo que muestra los daños ocasionados por las costuras, antiguos dobleces, y pérdidas. El soporte ha sido planchado y restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla, y entintado después, con tinta de dos tonalidades, con los detalles decorativos y figurativos realizados a mano alzada.

10. Dimensiones: 48 x 43 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El pergamino original, una vez recortado, sirvió de cubierta al protocolo de Martín de Alayeto, notario de Almudévar (Huesca), correspondiente a los años 1546-1548 (2834).

14. Comentario: Exceptuando el hecho de que el pergamino que sirve de soporte al diseño que nos ocupa fue recortado, y terminó sirviendo de cubierta al protocolo de Martín de Alayeto, notario de la localidad oscense de Almudévar correspondiente al bienio 1546-1548 (2834), carecemos de cualquier otro dato sobre este instrumento de representación gráfica. Se trata, en todo caso, de un dibujo excepcional, dado que, frente a los proyectos para retablos de tradición gótica que han conseguido localizarse y se estudian en este mismo catálogo, en los que las estructuras de las máquinas se representan de manera muy sumaria, y sus iconografías se precisan mediante inscripciones, o, a lo sumo, mediante croquis muy esquemáticos, nuestro diseño presenta la particularidad de reflejar con mucho cuidado tanto la mazonería del mueble, cuanto las representaciones figuradas del ático y la casa superior de su calle lateral derecha, que, por lo demás, no sabemos si se idearon para desarrollarse en pintura o en escultura.

La ausencia de otros datos nos obliga a concentrarnos, precisamente, sobre estas dos cuestiones. Con respecto la primera, debe señalarse que la mazonería del retablo obedece a modelos de tradición gótica, algo perfectamente perceptible de analizar los pilares, los doseletes, o el propio guardapolvo, decorado con labor de cardina, que recuerdan a los empleados tanto en el retablo mayor de la colegial de Bolea (Huesca), una máquina lígnea de pintura e imágenes de bulto de madera (*ca*. 1495-1503), como en el de la abadía de Montearagón (Huesca), realizado en alabastro por Gil Morlanes *el Viejo* (1506). No obstante, el diseño presenta algunos elementos, como las rosetas dispuestas en la base de los tabernáculos de la casa central y la superior de la calle lateral derecha, o las cintas con acanaladuras desplegadas sobre los dos doseletes superiores, que vendrían a evidenciar cómo las estructuras de tradición bajomedieval, también los retablos, comenzaron a decorarse con elementos del nuevo vocabulario ornamental "al romano" entre finales del siglo XV y los primeros compases de la centuria siguiente; un fenómeno que resulta perfectamente perceptible de analizar otras máquinas realizadas en el contexto altoaragonés de comienzos del Quinientos, como el retablo mayor de la catedral de Huesca, contratado con Damián Forment para esculpirse en alabastro en 1520.

Apoyando esta misma datación cronológica podría situarse la representación de la casa superior de la calle lateral derecha, en la que dos sayones se valen de dos palos cruzados para encajar con fuerza la corona de espinas sobre la cabeza del Salvador; una iconografía difundida a partir de diferentes grabados de origen flamenco y centroeuropeo, como los realizados por Israhel van Meckenem *el Joven* (*ca*. 1480), Martin Schongauer (*ca*. 1480), el autor de la Pasión de la Albertina, identificado —con reservas— con Alberto Durero (*ca*. 1494-1500), Lucas Cranach (1507), Durero (*Die kleine Passion*, *ca*. 1508-1511; *Kupferstichpassion*, 1512), o Lucas van Leyden (1519).

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: No.

Javier Ibáñez Fernández

35. Proyecto para la reforma de la iglesia parroquial de Aranzueque (Guadalajara)

1. Título: Proyecto para la reforma de la iglesia parroquial de Aranzueque (Guadalajara).

2. Fecha: *ca*. 1495-1530.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Toledo. Archivo Histórico de la Nobleza.

5. Signatura: OSUNA, CP. 10, D. 30.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño recoge la planta de un templo compuesto por un módulo basilical de tres naves, de las cuales, la central desemboca en una capilla mayor de perfil rectangular cerrada mediante una bóveda de crucería que cuenta con una ligadura recta recorriendo todo su lomo en sentido perpendicular al eje direccional del templo, dos parejas de terceletes por cada uno de sus lados cortos, una sola por sus lados largos, dos nuevos nervios rectos que van de la clave polar a las subsidiarias de los lados largos, y otras cuatro ligaduras más que arrancan de la clave polar y alcanzan los terceletes de los lados largos poco antes de su encuentro, generando nuevas claves de las que parten unos nervios rectos que van a morir a los puntos medios de los lados largos. Junto a la capilla mayor, en el lado del Evangelio, se sitúa la torre, y detrás, un espacio de planta semicircular identificado, mediante una inscripción, como una sacristía.

7. Soporte: Papel verjurado entelado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido entelado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: 41,6 x 26,7 cm.

11. Anotaciones: En el recto, distribuidas por todo el diseño, de los pies a la cabecera, y de izquierda a derecha: *La puerta segunda* / *Pila del bavtismo* / *Tiene de ancho todo el cuerpo de la yglesia quarenta y seis pies* / *Escalera para la tribuna* / *Quatro pies y medio de grueso* / *La puerta tercera* / *Tiene de largo toda la yglesia desde el altar mayor hasta los pies de la yglesia ochenta pies* / *Puerta principal* / *Hornecinas* / *Veinte y dos pies de ancho* / *Nave mayor veinte y dos pies de ancho* / *El altar menor* / *Torre* / *Cabeçera* / *Quinze pies* / *La puerta de la sacristia* / *Caxon* / *Sascristia* (sic) / *Quinze pies de largo*. Además, en el extremo inferior izquierdo figura la cota de archivo, realizada con lápiz: *OSUNA, CP. 10, D. 30*, y en el extremo inferior derecho aparece otra cota de archivo, realizada asimismo con lápiz, solo que cencelada: *Osuna*, *Leg. 2002/13*. En el vuelto, figuran las siguientes cotas: *Osuna, Leg. 2002/13* / *OSUNA*, *planos nº 30*.

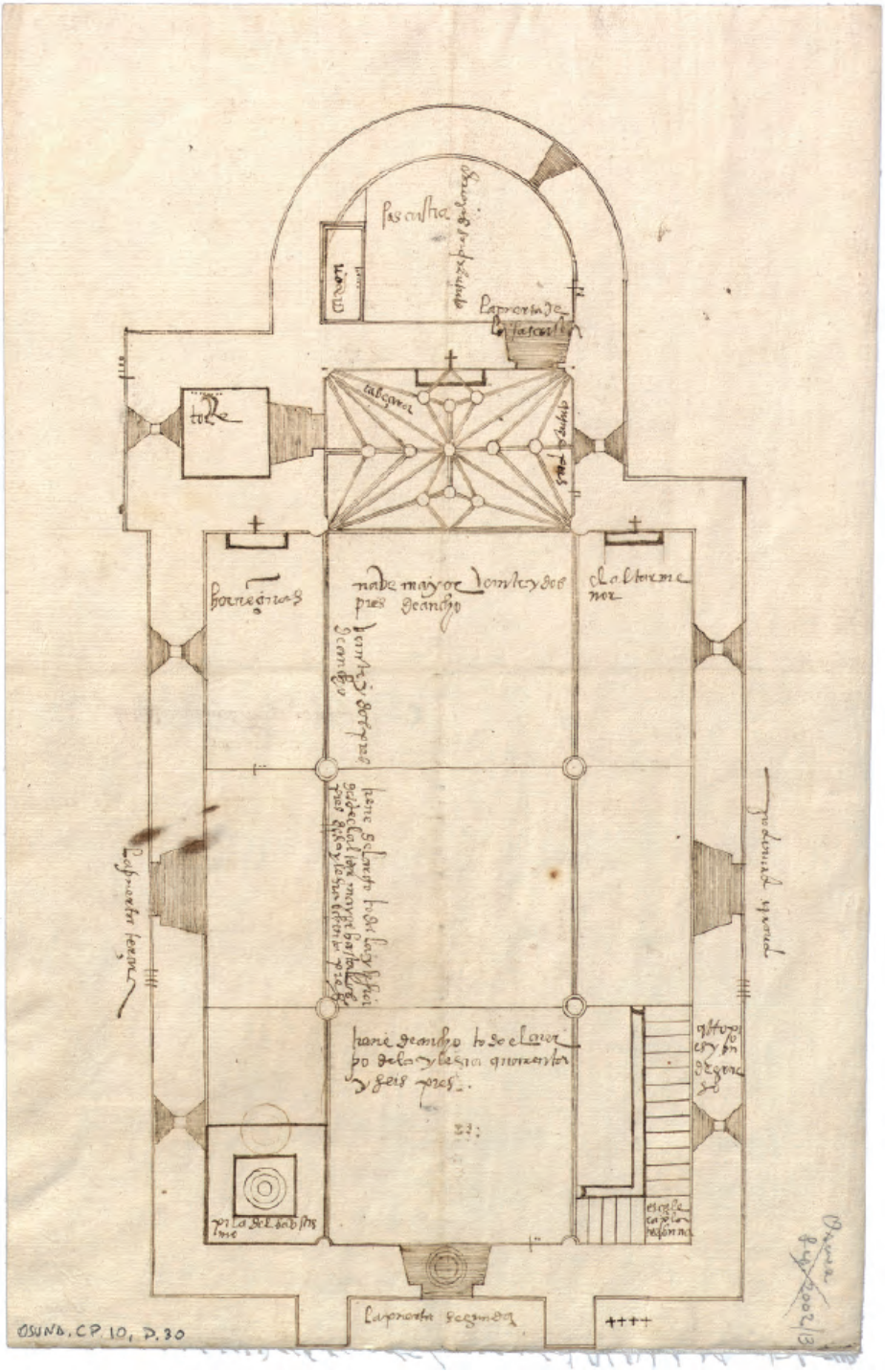
12. Escala: Sí. No se indica unidad de medida.

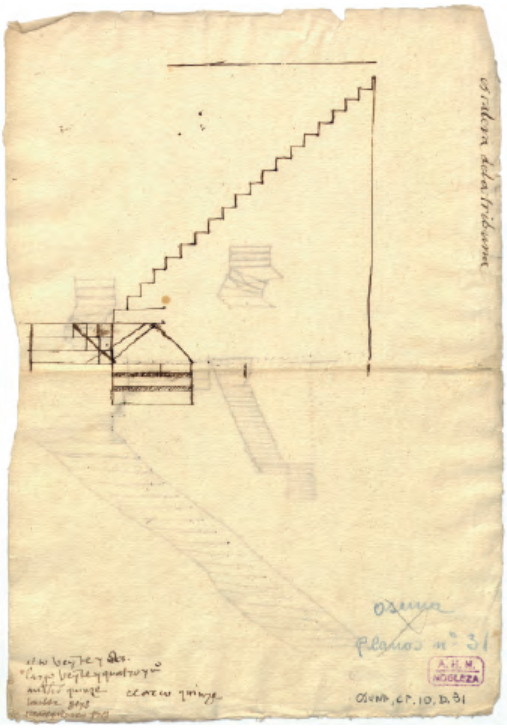
13. Observaciones: Se referencian otras cotas de archivo anteriores tanto en el recto como en el vuelto (véase apartado "Anotaciones").

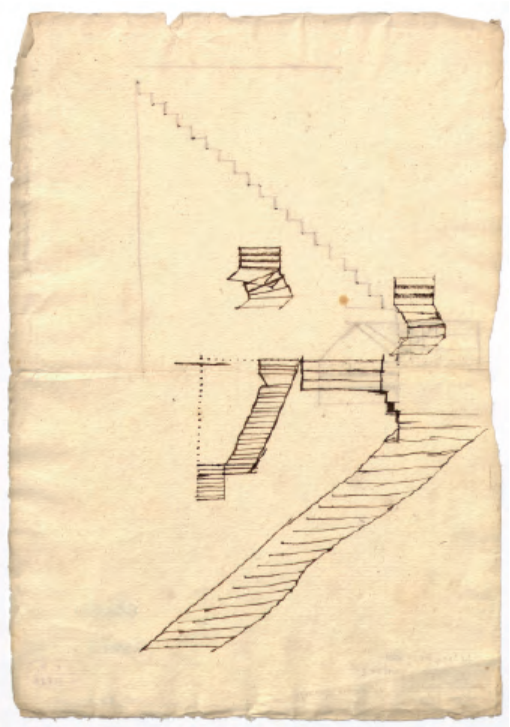
14. Comentario: La falta de documentación escrita ligada a este proyecto complica sobremanera su contextualización y comentario, sobre todo, teniendo en cuenta que la iglesia parroquial de la localidad —entregada por Juan II de Castilla a Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, en 1430— ofrece una configuración en planta sensiblemente diferente a la plasmada en este instrumento de representación gráfica.

Desde el estado actual de nuestros conocimientos, resulta difícil precisar si el diseño podría vincularse a Lorenzo Vázquez, que, según Aurelio García López, pudo trabajar para Íñigo López de Mendoza y Quiñones (1440-1515), nieto del marqués de Santillana, primer marqués de Mondéjar y segundo conde de Tendilla, en la obra de la iglesia parroquial de Aranzueque antes de iniciar los trabajos constructivos del convento franciscano de San Antonio de Mondéjar en 1497.

Si el instrumento de representación gráfica correspondiera a este momento —la grafía de las anotaciones podría datarse perfectamente en el tránsito entre los siglos XV y XVI—, debería incluirse entre los primeros en reflejar el uso de la escala, tímidamente representada mediante cuatro cruces al costado del contrafuerte meridional del hastial. Del diseño sobresale la crucería del presbiterio, que recuerda a soluciones relacionadas con Juan Guas († 1496), como la de la bóveda de la encrucijada del transepto de la iglesia de Santa Cruz la Real de Segovia (*ca*. 1482), o la del crucero de la iglesia de Santo Tomás de Ávila (1482-1493).


OSUNA. CP. 10, P. 30





El diseño, cuidadosamente delineado, podría estar en relación con varios croquis, recogidos en un mismo folio de papel verjurado (OSUNA, CP. 10, D. 31), realizados como posibles modelos para la escalera que debía tenderse a los pies del edificio para permitir el acceso a la *tribuna* o coro elevado. El del recto parece obedecer a un rasguño previo, mientras que los del vuelto están hechos a mano alzada. El folio, que mide 22,2 x 32,7 cm, presenta las siguientes inscripciones en el recto: *Escalera de la tribuna / Alto veynte y dos / Largo veynte y quatro y medio / Ancho quinze / Vuelta seys / Gradas primeras tres / El arco quinze*. Además, en su extremo inferior derecho cuenta con una cota de archivo, realizada con lápiz azul y cancelada a lápiz (*Osuna*, *Planos nº 31*), un sello, en tinta violeta (*A.H.N. / NOBLEZA*), y la signatura actual a lápiz: *OSUNA, CO. 10, D. 31*.

Sobre la historia constructiva del edificio tan solo puede señalarse que en su portada meridional figura la fecha de 1533, junto con los escudos de los Mendoza y de Alonso de Fonseca y Ulloa (1475-1534), que ocupó la cátedra arzobispal toledana, precisamente, entre 1533 y 1534, año de su fallecimiento, y que se ha documentado la relación de Andrés y Juan de Bocerráiz con las obras de la iglesia avanzada la segunda mitad del Quinientos.

En cualquier caso, la iglesia cuenta con un primer módulo basilical de tres naves, cubiertas con madera, en el que se abre la portada —sobre la que se sitúa la fecha de 1533—, y un segundo módulo al oriente que integra, además de la torre, dos tramos consecutivos de planta cuadrangular y una sacristía que se cierran mediante bóvedas de crucería construidas conforme a diseños radicalmente distintos al propuesto en el instrumento de representación gráfica, que cuentan, en todos los casos, con combados.

15. Unidades de descripción relacionadas: En este mismo archivo se conserva un folio, con diseños tanto en el recto como en el vuelto, identificado como "Traza escalera tribuna iglesia Aranzueque (Guadalajara)", (OSUNA, CP. 10, D. 31).

16. Bibliografía: Sobre la posible vinculación de Lorenzo Vázquez a las obras del templo, véase lo señalado en García López, A., 1995, p. 84. Sobre la

relación de los Bocerráiz con la iglesia de Aranzueque, véase González Echegaray, Mª C., Aramburu-Zabala Higuera, M. Á., Alonso Ruiz, B. y Polo Sánchez, J. J., 1991, pp. 87-88; Muñoz Jiménez, J. M., 1994, p. 164; Muñoz Jiménez, J. M., 1996, p. 285.

Javier Ibáñez Fernández y Diego Domínguez Montero

36. Montea de la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Sevilla

1. Título: Montea de la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Sevilla.

2. Fecha: 1499-1503.

3. Autor: Alonso Rodríguez (atribuida).

4. Localización: Sevilla. Catedral. Azoteas del cuadrante SE de la catedral**.**

5. Signatura: Azotea 4G-5H.

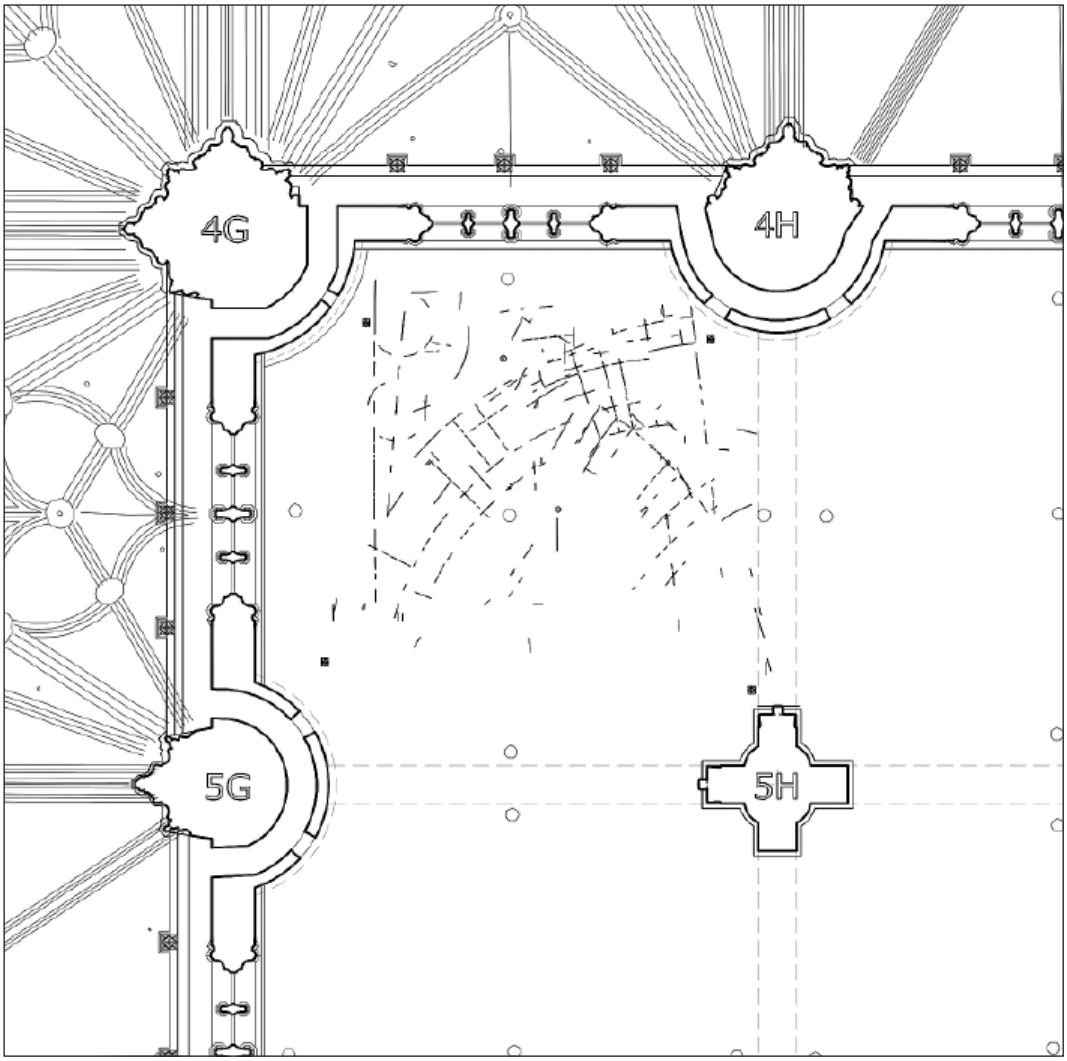
6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un solo trazado aunque muy complejo, de manera que todas las superposiciones de trazos son inherentes al proceso de obtención del mismo. Para obtener una representación fiel de la montea se repasaron con tiza todos los fragmentos de rasguños observados, colocando cuatro marcas fiduciales en el límite de la zona ocupada por los trazos; tras realizar varias fotografías se trató de forma digital obteniendo ortofotos del plano de cubierta, que se orientó y escaló mediante las marcas de control. En un calco digital se completaron las lagunas, resultando varios tipos de líneas que podemos resumir así: (I) trazos que pertenecen a curvas de gran radio, pues casi todas ellas son perfiles de arcos, (II) trazos cortos, que pautan magnitudes y (III) rectas que marcan líneas radiales. El conjunto se analizó teniendo en cuenta que solo la orientación este-oeste, mirando desde el sur, presenta todos los arcos con los centros en la parte baja, como es normal en materia arquitectónica. El conjunto muestra, en seis pasos esenciales, el trazado de los nervios de la bóveda de terceletes que campea sobre el altar mayor, adyacente a la montea, que coinciden sustancialmente con los procedimientos que se deducen de los escasos manuscritos que tratan esta cuestión (Simón García, Hernán Ruiz Jiménez, *Cuaderno de Frankfurt del maestro WG* y el *Codex Miniatus 3*); hay que considerar que el dibujo prescinde de la planta, pues ya estaría materializado *in situ* su perímetro, e incluso levantados en gran parte los muros laterales, con los formaletes, y los arcos toral y perpiaños que los limitan; es decir, el trazado solo concierne a las dovelas de los nervios exentos y la plementería, que no es poco.

7. Soporte: Paño plano de solería de cubierta practicable, casi horizontal, formado por ladrillos raspados de 14 x 28 cm, trianeros, como acreditan los asientos contables coetáneos, con llagas de 2/4 mm, solería que fue colocada en el año 1499 o el siguiente; como en los otros casos muestra los cierres de cinco atanores que atraviesan la plementería, que a su vez debían de estar colocados cuando se enjarró aquella, según un proceso cuyos últimos apuntes contables datan precisamente de 1499 (Jiménez Martín, A., 2013, p. 269).

8. Estado de conservación: Zonas desgastadas por el paso.

9. Técnica: Rasguños hechos con estilete, tanto en forma de rectas como de arcos, seguramente hechos estos mediante dos puntas metálicas atadas a una tirantez, pues se notan en los centros sus lugares de su inserción.

10. Dimensiones: El paño de solería mide 983 cm de norte a sur y 971 cm de este a oeste, considerando como límites los ejes de los pilares de la estructura.



11. Anotaciones: No.

12. Escala: Natural (1:1).

13. Observaciones: No.

14. Comentario: La experiencia enseña que las monteas están al pie de los elementos que representan, pues constituyen un elemento esencial de su proceso constructivo, como paso previo a su labra y montaje. En este caso los elementos que quedaban por ejecutar sobre la cota de estas azoteas eran arbotantes, ventanas, torales, perpiaños y nervios. Podemos excluir muchos de estos elementos en función de los radios de los arcos dibujados, así como los arbotantes y los arcos de las ventanas, que eran más pequeños. Por tanto el dibujo que estamos analizando debe de ser de los nervios de alguna o algunas de las catorce bóvedas que cubren los tramos de la cruz más alta, pues, aproximadamente, todas salvan las mismas luces y tienen la misma flecha; en razón del trazado es evidente que se trata de la bóveda de terceletes, con cinco claves, dotada de relieves en forma de cresterías en los plementos; es la que cubre el

tramo de la capilla mayor, es decir, el de la cabecera adyacente al costado oriental del cimborrio, que en la "copia de Bidaurreta" es una bóveda de terceletes como la de este trazado.

15. Unidades de descripción relacionadas: Forma grupo con otras monteas identificadas en este mismo edificio; se asemeja, por estar aislada y sin superposiciones, a la montea J5-K6 (ficha nº 100), diferenciándose de los palimpsestos de monteas H6-I7 (ficha nº 20), e I6-J7 (ficha nº 21).

16. Bibliografía: Jiménez Martín, A., 2013; Pinto Puerto, F. S. y Jiménez Martín, A., 2016.

Alfonso Jiménez Martín

37. Proyecto para la segunda etapa de la catedral de Coria (Cáceres)

1. Título: Proyecto para la segunda etapa de la catedral de Coria (Cáceres).

2. Fecha: 1502, antes del 17 de diciembre.

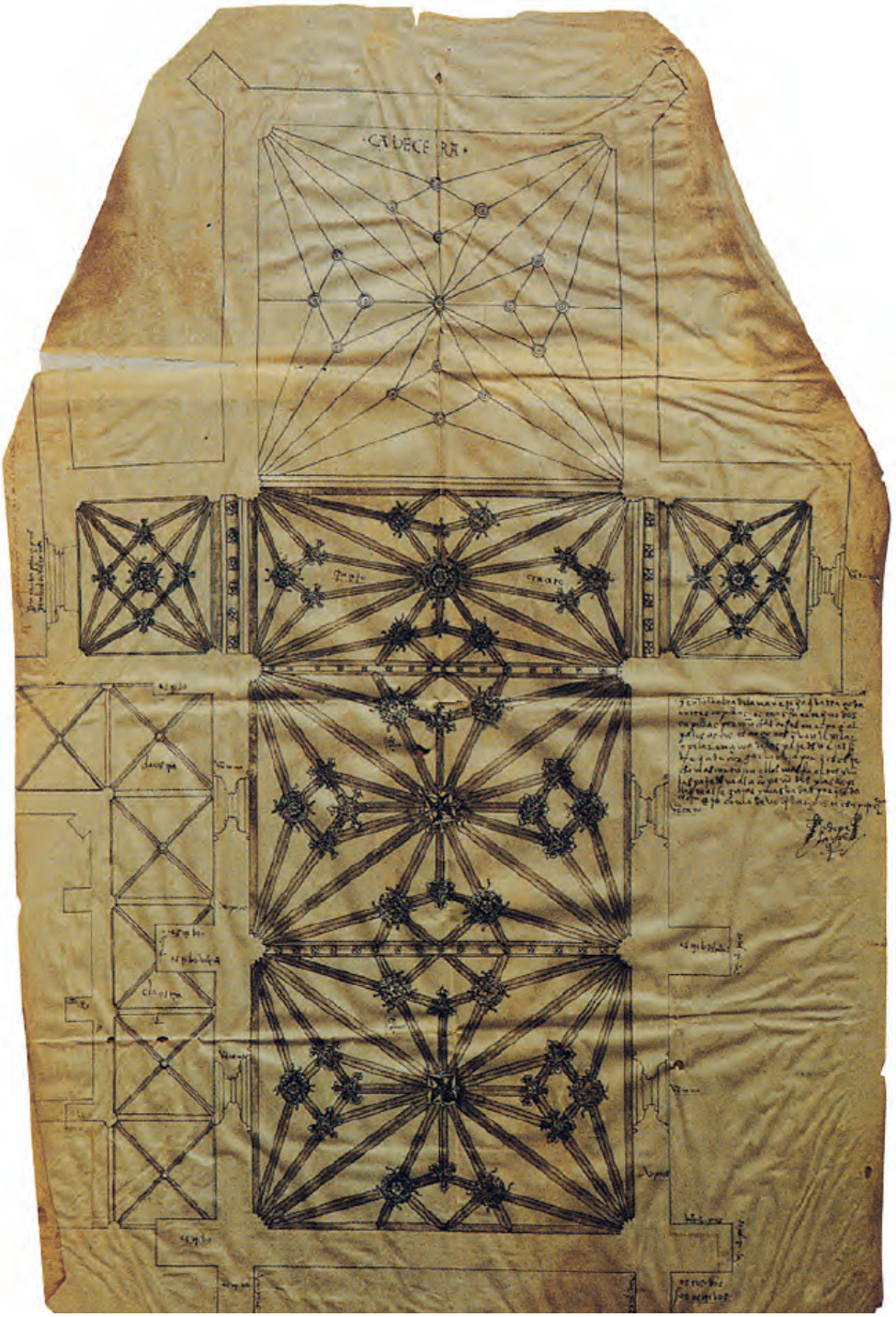
3. Autor: Bartolomé de Pelayos (firmado y rubricado).

4. Localización: Coria. Catedral. Claustro. Primera sala de exposición del Tesoro.

5. Signatura: Archivo de la Catedral de Coria, Legajo 361.

6. Descripción, alcance y contenido: En este dibujo coexisten partes de levantamiento con el proyecto destinado a continuar la obra del nuevo complejo catedralicio de Coria; el autor representó partes existentes antiguas, como el claustro, que había sido construido cincuenta años antes; es obvio que pensaban conservarlo, como así fue, aunque quedara afectado por el contrarresto de la obra nueva, pues proponía el dibujo labrar un estribo completo, atravesado en la bóveda central de la galería sur, y otros dos en relieve, situados en los rincones del mismo lado del patio que, por cierto, presenta un error en su extremo de poniente; también incluyó el maestro en el pergamino la nueva capilla mayor, que estaba en obras y un muro de la capilla de los Maldonado; finalmente dibujó, como parte a conservar, una porción de la futura torre y la capilla de los Maldonado. Todas estas partes fueron presentadas con formas simplificadas, aunque incluyó la proyección de la bóveda de la capilla mayor y todas las cotas necesarias para el estribo. Las partes diseñadas, es decir, el crucero y las dos bóvedas gemelas de la nave, quedaron muy bien detalladas, con todos los nervios dibujados esmeradamente, acentuados con aguada, cortes de pilastras correctos, secciones detalladas de las ventanas, rosetas decorativas en las roscas de todos los arcos, claves muy cuidadas, unas al estilo de Cueman en Guadalupe y otras en forma de laureas renacentistas.

Desde el punto de vista proyectivo estamos ante una planta diédrica rigurosa, en la que se superponen tres vistas, correspondientes a otros tantos cortes nivelados: uno está dado a escasa altura del suelo, otro corta las ventanas a bastante altura y finalmente tenemos un tercero para la proyección de las bóvedas; es como si el muro, como sucedía en la "copia de Bidaurreta", fuera transparente al revés de lo que veremos en los muros de dibujos posteriores, que son "opacos" y por lo tanto quedaron rellenos para acentuar su materialidad; finalmente, en lo que atañe al edificio precedente, obvió la representación de partes que no se conservarían, como las capillas del costado de la Epístola, que seguramente tenían pensado derribar pues rompían la deseada simetría estructural; la modulación de estos espacios previos casaba mal con la del claustro, pero finalmente se conservaron por las razones de siempre,


CABECERA

que la documentación acredita, es decir, ahorrar tiempo y coste a corto plazo.

La obra se realizó de acuerdo con las previsiones de este dibujo, aunque dando a la nave mayor anchura que la capilla mayor, y con un cambio importante al perder el primer tramo el carácter de crucero, pues sus brazos fueron subdivididos en altura para alojar los órganos, así que uno quedó como zaguán y el otro como capilla. Resulta extraño que el tramo final carezca de ventanas y de puerta, y también es rara la disposición de sus estribos, insinuando que el tramo añadido hacia 1530 ya era un deseo de los capitulares en 1502. En el ángulo noroccidental el dibujante cometió un error que arregló raspando la línea equivocada.

7. Soporte: Pergamino. No es posible observar el vuelto pues está enmarcado desde hace muchos años.

8. Estado de conservación: Empeora progresivamente, pues además de las deformaciones naturales y manchas del material, los dobleces, que fueron necesarios para plegar el documento a un tercio de su tamaño, y el acristalamiento, lo están deteriorando, como acreditan pequeñas picaduras y un roto importante en la parte septentrional de la capilla mayor, muy evidentes en agosto de 2017, que no se aprecian en la fotografía publicada en 1999.

9. Técnica: Está trazado este dibujo con tinta negra sobre rasguño previo, todo a regla y compás, con terminación de bastantes elementos a mano alzada. Se advierte bien el uso de aguadas para acentuar la impresión de relieve en los nervios de las bóvedas nuevas.

10. Dimensiones: 64,5 x 43,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto contiene numerosos rótulos ubicados en lugares estratégicos, que contienen identificaciones y medidas: *Cabecera* / *Esta capilla no entra en la obligaçion* (escrito con una tinta más tenue y casi borrado, refiriéndose a la zona de la de los Maldonado) / *Puerta principal* / *y en lo alto vētana* / *Crucero* / *Estribo* / *Claostra* / *Vētana* / *V pies* / *Estribo VI mº estribo VIII mº* / *Claostra* / *15* / *4* / *3* / *3* / *Vētana* / *Estribo* / *Estribo VII pies* / *Estos dos son estribos VIII mº pies VI mº pies VII pies* / *VI pies* / *Vētana* / *Estribo VII y mº* / *VI mº pies* / *Vētana* / *Vētana* / *Crucero* / *XL* / *XL*. Además presenta un texto de diez líneas bajo el brazo de la Epístola del crucero, que dice así: *Yendo la obra de la manera q aq va traçada* / *en tres capillas es mas fuerte q no dos* / *capillas por muchas cosas en especial* / *palos arcos escarçanes q van de pilar* / *a pilar ençima de las paredes viejas so*/*bre q a de cargar la obra por q es el tre*/*cho mas corto, son ellos mas fuertes y vā* / *las paredes mas acōpañadas y las capi*/*llas mas seguras y mas lindas porque queda* / *el cruçero como debe qdar y este es my pareçer* / (Firmado y rubricado: *Bᵉ de Pe*/*layos*); se puede observar que este texto no es una síntesis de condiciones constructivas sino una explicación compositiva, que ignora la existencia de las capillas laterales que existían (Anunciación y Amusco o Amusgo), cuyo lugar en el plano ocupa el texto que acabamos de transcribir; precisamente la ubicación y cimientos y muros de estos anexos, junto a la presencia del claustro y la inestabilidad del terreno con deslizamientos hacia el sureste, llevó a que todos los tramos proyectados en esta traza resultaran trapezoidales e inestables. Enfaticemos que contiene cotas en pies y medios pies, dadas en números romanos, correspondientes a la parte del proyecto, pues se reservan las cifras árabes para las tres que acotan en el claustro el estribo de la nave, diferencia que no sabemos si respondía a pura casualidad o tenía la intención de diferenciar las etapas también por este medio; la numeración arábiga tiene tracitos, que indican cual es la dirección que acotan, o un punto, en el caso del espesor.

12. Escala: Escala implícita 1:96, calculada en función de la anchura de la capilla mayor.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Este dibujo, que sirvió de base a una puja celebrada en Coria a lo largo del 17 de diciembre de 1502, sábado, muestra la variedad de soluciones que estaban a disposición de los maestros más veteranos, siendo este el primer gran plano que podemos asignar sin dudas a uno castellano, Bartolomé de Pelayos (fallecido dos años después), cuya formación no era local precisamente; el edificio actual empezó por la cabecera en 1496, con trazas del maestro cántabro Martín de Solórzano, que junto a Juan de Ruesga, se presentó también al concurso organizado a partir de este dibujo; en diciembre de 1502 Bartolomé, cantero avecindado en la localidad cacereña de Brozas, que era el maestro del conventual de San Benito de Alcántara y había trabajado con Pere Compte en la lonja de Valencia en el año 1489, derrotó, por razones aparentemente económicas, a sus oponentes, Ruesga y Solórzano. Interesa remarcar dos novedades, empezando por la aparición de la numeración arábiga, pero sin abandonar la romana y terminando con la ya indicada coexistencia de un levantamiento de los elementos murales y el abo-

vedamiento existentes con el proyecto de su continuación. Lo que adquiere mayor importancia visual en el dibujo son las bóvedas ojivales que, en realidad, son los únicos elementos, con la fecha, que nos permiten señalar este dibujo como gótico, pues el resto de las formas podían ser perfectamente renacentistas. Otro elemento de modernidad es la forma en que los muros y bóvedas se disuelven por la parte izquierda del pergamino, pues lo hacen con el borde de este, sin pretensión alguna de composición pictórica o alegórica. De las condiciones atestiguadas en otros documentos del mismo archivo, según García Mogollón, se deduce que el previsto estribo del centro del claustro sería *obrado por encima de las capillas de la dicha claustra porque no haga empacho*, es decir, que la nave quedaría convenientemente estribada, pero sin impedir el contrarresto el tránsito por la galería afectada; también que se harían dos ventanas en cada lado, una en cada flanco de las bóvedas que seguirían al crucero, y un *espejo*, es decir, un óculo en el muro occidental; también se menciona la decoración de *bolas*, las típicas pomas de la época; a través del dibujo apreciamos la intención del maestro Bartolomé de Pelayos de usar el modelo de la bóveda del presbiterio para las dos mayores, dejando para el crucero una más sencilla, intenciones que sus sucesores respetaron.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: García Mogollón, F. J., 1988; García Mogollón, F. J., 1996; García Mogollón, F. J., 1999; Sanabria Sierra, Mª C., 2015.

Alfonso Jiménez Martín

38. Proyecto para la realización de un retablo dedicado a Santiago para Mallén (Zaragoza)

1. Título: Proyecto para la realización de un retablo dedicado a Santiago para Mallén (Zaragoza).

2. Fecha: 1506.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Fondo de muestras y trazas. Procede del protocolo de Pedro Serrrano, 1506, ff. 537 r-539 v. El diseño se encuentra en el f. 539 v.

5. Signatura: No.

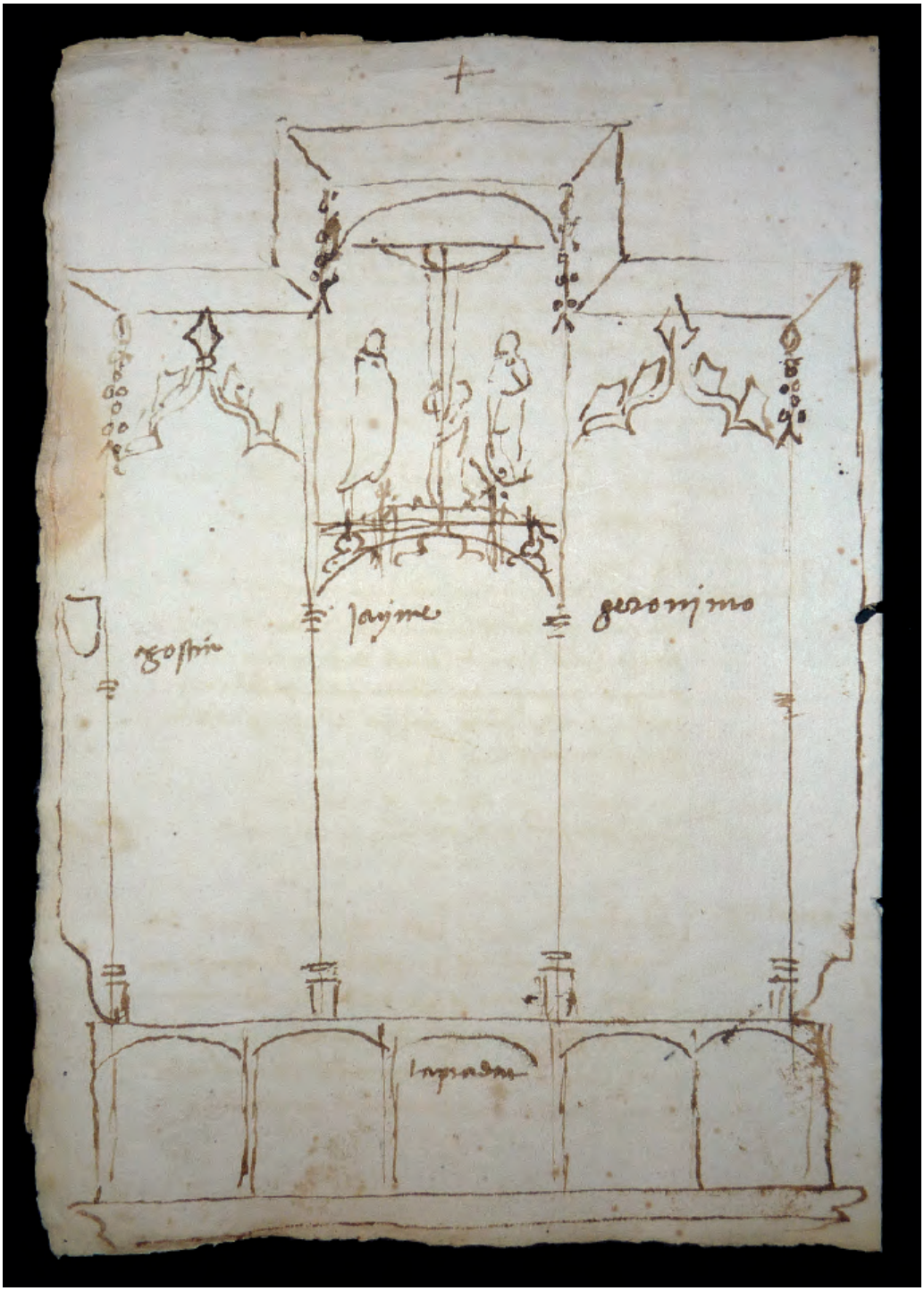
6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un croquis realizado a mano alzada para la ejecución de un retablo de pintura conformado por un banco de cinco casas o compartimentos y un cuerpo de tres calles de la misma anchura. En la central aparecen perfectamente definidos tanto la casa central como el ático, mientras que las laterales no presentan compartimentación alguna. Diferentes inscripciones permiten precisar la iconografía de la tabla que habría de presidir el banco —*la Piadat*—, la titular del retablo —*Jayme*—, o las escenas de las calles laterales, que debían dedicarse a San Agustín y a San Jerónimo. Por su parte, en el ático se ha dibujado de forma esquemática, a mano alzada, un Calvario, con el Crucificado, María y San Juan a los lados, y un último personaje, la Magdalena, arrodillada y abrazada al madero. El conjunto aparece protegido por un guardapolvo o polsera, en cuya ala izquierda campea la silueta de un escudo.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Dibujo a mano alzada en tinta.

10. Dimensiones: 22,5 x 15,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto, distribuidas por el diseño, figuran las siguientes anotaciones: *La Piadat*


Jayme
geronimo
Inpradu

(en la casa central del banco) / *Agostin* (en la calle lateral izquierda) / *Jayme* (en la casa central del retablo) / *Geronimo* (en la calle lateral derecha).

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño forma parte de la capitulación firmada entre Pedro Sobrino, mercader y ciudadano de Zaragoza, y el pintor Jaime Lana para la realización de un retablo bajo la advocación de Santiago destinado a la localidad de Mallén [A.H.P.N.Z., Pedro Serrano, 1506, ff. 536 v-540 r, espec. f. 539 v, (Zaragoza, 10-XII-1506); documento parcialmente transcrito en Abizanda y Broto, M., 1915, pp. 17-18, y en Lacarra Ducay, Mª C., 1983, doc. nº 5, pp. 579-580]. En este caso, el dibujo y el grueso del texto dispositivo (ff. 537 r-539 v), se extrajeron del protocolo para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositaron en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z. En el protocolo restan las cláusulas protocolarias (f. 536 v), las de escatocolo, y un albarán (f. 540 r).

14. Comentario: Pedro Sobrino, mercader y ciudadano de Zaragoza, y Jaime Lana, pintor habitante en la misma ciudad, acudieron ante el notario Pedro Serrano con un acuerdo —ilustrado con un diseño— para la realización de un retablo de pintura dedicado a Santiago y destinado a la localidad de Mallén, que el escribano testificó y protocolizó el 10 de diciembre de 1506.

Curiosamente, el contrato no recoge ninguna mención al diseño, y las únicas precisiones sobre el aspecto que debía adoptar el mueble son aquellas en las que se impone que fuera *tan alto y amplo como el retaulo de Coca questa en la yglesia de los predicadores de la ciudat de Caragoca*, y que no fuese *menos quel retaulo susodicho, si*(no) *mejor*, o el compromiso asumido por el propio pintor, que se avino a realizarlo *tan bien y mas acabado que el retaulo de Coca susodicho*.

Desconocemos a qué máquina se hacía referencia, y si el diseño venía a reproducir, de alguna manera, sus líneas generales. Fuera como fuese, el croquis venía a ofrecer el desarrollo en alzado de un mueble compuesto por un banco de cinco casas, y un cuerpo de tres calles de igual anchura. A tenor del instrumento de representación gráfica, en la central tenían que superponerse la tabla con la representación del santo titular de la máquina y un Calvario, pero, curiosamente, las laterales no presentan compartimentación alguna. Diferentes anotaciones permiten precisar que en la tabla central del banco debía representarse *la Piadat*, en la del cuerpo, la imagen de Santiago —*Jayme*—, y en las calles laterales, escenas dedicadas a San Agustín y San Jerónimo. Además, su autor plasmó con un dibujo esquemático, pero lleno de viveza, un Calvario en el ático o coronamiento, con las representaciones del Crucificado, María, San Juan, y a los pies del madero, tal y como explicitaba el acuerdo, la Magdalena.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha adelantado en el apartado "Observaciones", el dibujo forma parte del contrato suscrito por Pedro Sobrino, mercader y ciudadano de Zaragoza, con el pintor Jaime Lana para la confección de un retablo dedicado a Santiago para la localidad de Mallén [A.H.P.N.Z., Pedro Serrano, 1506, ff. 536 v-540 r, espec. f. 539 v, (Zaragoza, 10-XII-1506); documento parcialmente transcrito en Abizanda y Broto, M., 1915, pp. 17-18, y en Lacarra Ducay, Mª C., 1983, doc. nº 5, pp. 579-580]. Asimismo, conviene insistir en que tanto el instrumento de representación gráfica como el grueso del acuerdo escrito (ff. 537 r-539 v), se extrajeron del protocolo para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositaron en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z.

En cualquier caso, en el protocolo restan las cláusulas protocolarias (f. 536 v), las de escatocolo, y un albarán (f. 540 r):

/f. 536 v/ (Al encabezamiento: *Die X mensis decembris anno Mº Dº sexto Cesarauguste*) / (Al margen: *Concordia*) *Eadem die etc en presencia de mi Pedro Serrano notario publico de la ciudat de Caragoca e de los testimonios infrascriptos comparescio e fueron personalment constituydos los honorables Pedro Sobrino mercader ciudadano de Caragoca de vna part e maestre Jayme Lana pintor habitante en la dicha ciudat de la otra las quales dichas partes dieron y libraron en poder de mi dicho notario vna cedula de capitulacion entre ellos fecha y concordada por causa de fazer vn retablo que ha de fazer el dicho maestre Jayme Lana para la villa de Mallen, la qual capitulacion es del tenor siguient.* /f. 537 r/ (Al encabezamiento: *Para Mallen* / Invocación simbólica: *Cruz*) / *Primo quel retaulo sea tan alto y anplo como el retaulo de Coca questa en la yglesia de los predicadores de la ciudat de Caragoca.* / *Item quel retaulo sofrece dar y acabar el dicho maestre Jayme Lana pintor para el dia de Sant Johan Bautista primero venient que se conta anyo de 507 con*

las condiciones siguientes. / Item en la pieza de medio Sant Jayme como pelea con los moros acompanyado segunt pertenece con diademas, fresaduras de oro fino y colores finas, al costado de mano drecha Sant Agostin acompanyado segunt pertenece con diademas y fresaduras susodichas, al costado de mano yzquierda Sant Geronimo como saca la espina al leon acompanyado etc., en la punta mas alta el Crucifixo con Maria y Johan y Magdalena acompanyadas con diademas etc., en el banco baxo que bienen cinco casas en la de medio la Piadat en las otras que quedan los Santos o Santas que la Senyora me dara /f. 537 v/ *de manera que no sea menos quel retaulo susodicho, si mejor. / Item porquel dicho maestre Jayme Lana lo faga de fusta y pinte y dore y todo lo necesario en el retaulo de Senyor Santiago con los Santos questan nobrados* (sic) *en la muestra le da la Senyora* (lac) *viuda trezientos sueldos jaqueses, los quales le da la Senyora susodicha en tres tandas son a saber luego C sueldos, los otros C sueldos de que sera diboxado para dorar y pintar, los otros C sueldos de que sera asentado en el altar como cumple con las condiciones susodichas. / Item por cuanto el dicho maestre Jayme Lana dize fazerlo tan bien y mas acabado que el retaulo de Coca susodicho que de que sera asentado le parecera a la Seniora estar tan bien y tan acabado si darle mas de los dichos CCC sueldos quede a su voluntat.* /f. 538 r, en blanco/ /f. 538 v/ (Al margen: *XI de deciembre proximo*) *Testes Joan Serrano e Vicent de la Serrana* /f. 539, en blanco/ /f. 539 v, diseño/ /f. 540 r/ *La qual cedula de capitulacion asi dada et librada por las dichas partes a mi dicho notario las dichas partes e cada huna dellas prometieron y se obligaron cada uno aquello que le toca tener seruar y complir en todo y por todas cosas iuxta su conciencia y tenor. Et si por ferse a tener y complir etc a lo qual tener y complir obligaron sus personas y bienes etc., renunciaron sus judges etc., submetieronse etc., fiat large. / Testes Johan Serrano notario et Vicente de la Serrana scribient habitantes en Caragoca.*

(Al margen: *Albaran*) *Eadem die etc yo sobredicho maestre Jayme Lana pintor habitant en la ciudat de Caragoca atorgo hauer hauido de vos dicho Pedro Sobrino en parte de paga de la dicha obra del dicho retablo cient sueldos jaqueses. Et porque es verdat etc., fiat large.*

16. Bibliografía: Abizanda y Broto, M., 1915, pp. 17-18; Lacarra Ducay, Mª C., 1983, pp. 562-563, doc. nº 5, pp. 579-580, y fig. nº 6, p. 570.

Javier Ibáñez Fernández

39. Proyecto para la capilla de la Anunciación del monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Santa María en Montamarta (Zamora)

1. Título: Proyecto para la capilla de la Anunciación del monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Santa María en Montamarta (Zamora).

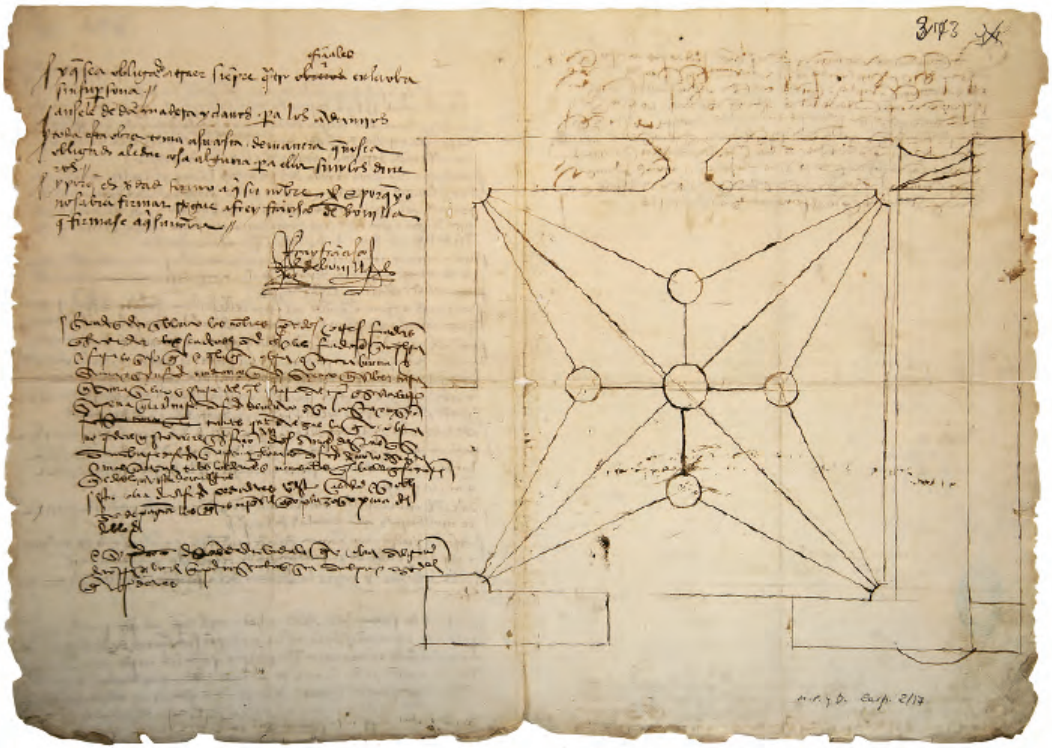
2. Fecha: 1508, 25 de mayo.

3. Autor: Juan de Campos.

4. Localización: Zamora. Archivo Histórico Provincial de Zamora.

5. Signatura: A.H.P.Za., Sección Mapas, Planos y Dibujos, carpeta 2/17, (desgajado de Notariales 1, f. 373 r).

6. Descripción, alcance y contenido: El proyecto dibuja un espacio de gruesos muros de planta cuadrada y cubierta de bóveda de crucería de cinco claves, con nervios cruceros, terceletes y ligaduras



que unen las claves de los terceletes con la central. La capilla linda con construcciones adyacentes (capilla mayor, sacristía y claustro), y presenta un frente principal con una puerta centrada, en cuyo muro opuesto se abre una ventana, mientras que el cuarto de los muros perimetrales tiene un gran vano que abarca la mitad de la pared, abierto a otro espacio que no se delimita ni especifica.

7. Soporte: Papel que presenta, como filigrana o marca de agua, una mano extendida con puño y estrella de cinco puntas sobre ella.

8. Estado de conservación: Presenta roturas en zonas de erosión, que coinciden con los dobleces verticales y horizontales del papel. Además, en toda la franja central del pliego, hay agujeros que delatan que ha sido extraído de un cuadernillo cosido. A ello hemos de añadir la pérdida de papel por rotura del área de una de las claves de los terceletes. No ha sido restaurado.

9. Técnica: Parece que el diseño primero se ha rasguñado y dibujado con punta metálica (probablemente de plomo). Huellas tanto de la erosión del punzón como de las líneas tenues grisáceas del plomo se ven en varias partes del dibujo, en parte porque en ocasiones son enmendadas en el dibujo definitivo: por ejemplo, la punta de plata se observa en el perímetro interno y externo de los muros de la capilla, prolongándose sobre los vanos (ventana, puertas) e interior de los muros y de las claves; también son visibles los rasguños en la traza de la bóveda, donde una larga línea recta la atraviesa por la mitad, línea que continúa hacia la puerta del claustro y hacia la ventana, mientras otras líneas grises que parecen plomo se aprecian sobre las circunferencias de las claves.

En un segundo momento, se ha utilizado tinta para marcar definitivamente el dibujo (muros, vanos, nervios y claves), con una falta de precisión que le otorga un aspecto poco limpio, de tal manera que parecen trazos a mano alzada, aunque sin duda debieron de ser hechos con ayuda de regla.

También se usó compás para trazar los círculos de las claves y los cuartos de pilar de las esquinas. En

todos los casos, se aprecian las huellas de las puntas del compás.

10. Dimensiones: 43,9 x 31,1 cm (medidas máximas del soporte). De ellas, el dibujo ocupa 25,7 x 21,8 cm (máximas).

11. Anotaciones: Asociadas al dibujo de manera específica no hay anotaciones. Sin embargo, el dibujo está inserto dentro de las condiciones de la obra, que formaban parte de un contrato. Ni siquiera tiene un área perfectamente delimitada (parte del texto penetra en los muros perimetrales de la capilla).

12. Escala: No existen medidas en el contrato ni escala en el dibujo, pero —por el contrato de la reja— sabemos que la capilla tenía dos puertas de aproximadamente 2,5 m de ancho y alto, más otro metro sobre ellas *para la vuelta del arco* con el remate. Por tanto, la anchura total de la puerta serían 5 metros, que en el dibujo equivalen a 7,8 cm. Ello nos conduce a deducir que 0,44 cm del dibujo equivalen a un pie. De esta manera podemos averiguar aproximadamente las medidas de la capilla: era un cuadrado de 39 pies y un tercio (algo más de 11 m) de lado; el grosor de los muros serían 4 pies y dos tercios (1 metro y casi 40 cm); los cuarterones de las esquinas serían pilares de un radio de un pie y un tercio (cerca de 40 cm); la luz de la ventana sería de 3 pies y dos tercios (poco más de un metro) y la puerta que comunica con la capilla mayor tendría una anchura de 18 pies (algo más de 5 metros).

13. Observaciones: Al estar desgajado de un protocolo notarial, aparece la numeración contemporánea de los folios (*373* escrito sobre un *40* y junto a un *79* tachado). Abajo, la indicación del nuevo fondo al que pertenece: *M. P. y D. Carp. 2/17*. A la vuelta, en tinta verde, sello del *Archivo Histórico Provincial-Zamora*, con un texto escrito en lápiz que indica *Procede de Notariales Leg. 1, f. 373*.

14. Comentario: El monasterio jerónimo de Montamarta (Zamora) fue fundado en 1407 y pronto gozó de gran prestigio, de tal manera que la nobleza local quiso enterrarse en su recinto, como fue el caso de don Bautista de Monterrey. Su viuda, doña María Niño de Portugal, decidió en 1508 dignificar el enterramiento contratando la construcción de una capilla con el cantero Juan de Campos y encargando el retablo —que estaría dedicado a la Anunciación— a Juan de Bruselas (el mismo entallador que había contratado el coro de la catedral de Zamora en 1502), más una reja, que llevaría a cabo Diego Hanequín.

Según se indica en el contrato, la capilla debía alzarse entre el claustro, la capilla mayor y la sacristía, que el cantero se obliga también a remozar. Su forma es cuadrada en planta y se cubre con bóveda de crucería de cinco claves, a imitación de la que poseía don Pedro Pimentel en el Capítulo. Por las condiciones sabemos que sería una bóveda tabicada de plemento en ladrillo y piedra blanca para nervios y claves, material que también se emplearía en la ventana. Las dos portadas que se reflejan en el dibujo corresponden, por una parte, a la que comunica con el claustro, *de molduras con pilares y guardapolvos*, según especifica el contrato (aunque en el dibujo no se aprecia), y la que da a la capilla mayor, enmarcada por un verdugo con decoración de bordado. Esta última coincide con el lugar que ocupaba la sepultura de don Bautista, que sería trasladada al nuevo convento jerónimo de Zamora. Al fondo de la capilla se abre una ventana de doble derrame y de pequeñas dimensiones, lo que contrasta con lo expresado en las condiciones, en las que se explicitaba que debía *llevar la dicha capilla una ventana tan grande como se pudiere hacer de molduras como de las capillas del capitulo*. La única pared ciega debe de corresponderse con la de la sacristía, pues en el contrato con Juan de Campos se indicaba que debía *deshacer en ella dos esquinas de piedra y una rasa en medio*, lo que quizá se corresponda con un haz de líneas radiales en el extremo superior de esta pared.

El contrato con Juan de Campos (a quien acompañarían siempre cuatro oficiales) establecía que la obra habría de acabarse en cinco meses (finales del mes de octubre del mismo 1508) por un monto total de 80.000 mrs. Nada de ello queda hoy en día.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Fernández Salmador, A. I. y Vasallo Toranzo, L., 1989; Isidro García, C. A., 2015, pp. 146-147, pp. 186-190, y pp. 675-677.

Ana Castro Santamaría

40. Maqueta de la fachada oriental de la catedral de Sevilla

1. Título: Maqueta de la fachada oriental de la catedral de Sevilla.

2. Fecha: *ca.* 1509.

3. Autor: Jorge Fernández Alemán (atribuida).

4. Localización: Sevilla. Catedral. Banco del retablo mayor.

5. Signatura: Escena IV (Localización de Ferrand, M. *et alii*, 1981).

6. Descripción, alcance y contenido: Muestra, desde levante, las cinco naves y las capillas de la catedral hispalense, tratadas por medio de una representación plástica bien proporcionada, marcadamente frontal, que juega con dos parámetros dimensionales: el grado de reducción de la profundidad de todos sus elementos en la dirección litúrgica, es decir, de este a oeste, y el grado de detalle que posee cada parte; lo más exacto y minucioso corresponde a los paramentos, estribos, puertas y ventanas ubicados en primer término; de forma bastante menos detallada, presenta las cubiertas adyacentes y de manera esquemática el resto del edificio hasta alcanzar el crucero; por lo tanto, si bien el frente está bien proporcionado, y los laterales algo menos, los volúmenes de las crujías y tramos subsiguientes hasta el crucero, especialmente la profundidad este-oeste de las capillas laterales de la cabecera, están muy reducidos y el resto solo está esbozado. La misma reducción convencional, aún más acentuada, se aplicó a la lejana silueta del conjunto, pues el cimborrio es un bloque clavado en el volumen precedente, y el crucero, que es una simple tabla, también clavada; se advierte que, en su momento, hubo más tablitas y listoncillos pegados o enclavijados que contenían las cresterías en relieve, los estribos del crucero e incluso algunos pináculos exentos, como se advierte en fotografías antiguas y en las huellas que quedan. Todos los elementos se representaron como quedaron cuando fueron construidos, salvo las escaleras de caracol adyacentes a las puertas de la Entrada y la Adoración, que aparecen en primer término, pues se ve su espacio cilíndrico interior, señal de que no les falta nada, es decir, fueron representadas como estaban a comienzos del siglo, sin terminar, cuando aún estaban por labrar las cupulitas que las cubren en la actualidad, que son de mediados del XVI; el conjunto de la fachada se completa con la futura Giralda, en su apariencia medieval, cuya conservación constituía una enmienda importante a las previsiones, plasmadas en la "copia de Bidaurreta", de sustituirla por una capilla; completan la maqueta los santos, obispos y hermanos, que fueron Leandro e Isidoro.

7. Soporte: Conjunto de madera dorada, constituido por seis piezas pegadas y engasadas, y cuatro clavos para sujetar el crucero por detrás.

8. Estado de conservación: Restaurada en 2013.

9. Técnica: En este soporte de madera dorada, cuya figura general trata de representar con bastante fidelidad las de los volúmenes catedralicios señalados, se simulan de forma convencional mediante punteados, líneas y colores, los aparejos de sillares y también se marcan con ellos aristas y recercados. Los únicos elementos que tienen más textura son los paños del ábside de la Capilla Real y algunos huecos de la Giralda, en los que series de puntos paralelos y muy próximos matizan la general lisura de los paramentos. Los muros suelen tener talud, los huecos normalmente van rebajados y oscurecidos y algunos llevan tracerías pintadas, con las vidrieras de las ventanas como fondos oscuros, tratamiento que se aplica a los tímpanos de las puertas, que en aquellos momentos aún no estaban decorados con las actuales escenas de terracota actuales; las hojas de las puertas carecen de tratamiento específico.

10. Dimensiones: Su sólido capaz general tiene 83 cm de frente, 44 de altura y 28 cm de fondo.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: Calculamos que la escala implícita de la dimensión máxima es, aproximadamente, 1:103.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: El carácter arquitectónico de esta maqueta, es decir, su valor predictivo como elemento de proyecto, la distingue de las otras tres del banco del retablo mayor, pues dos de ellas tienen carácter votivo, y la otra es una animada escena doméstica; en esta, sin embargo, se suman tres lecturas. Los dos obispos hermanos protegen la fachada de levante de la catedral, desde la Giralda, a la derecha, hasta el exterior de la capilla del Mariscal por la izquierda, con la Capilla Real

en el centro, constituyendo una versión plástica del blasón del Cabildo civil de Sevilla, que residía entonces en el corral de los Olmos, que hoy es la plaza de la Virgen de los Reyes, justo delante de lo que la maqueta representa. Por lo tanto estamos contemplando una representación plástica que es simultáneamente una representación usual, una ofrenda votiva, como las otras dos maquetas de la ciudad, y una metáfora heráldica, usando para ello los medios de un proyecto arquitectónico; además es la representación plástica de un edificio que, si bien estaba iniciado, nunca llegó a tener el grado de terminación que la maqueta presenta, para lo que fue necesario aprovechar datos de varias representaciones, seguramente técnicas, que formaban parte del debate proyectual sobre el siempre pospuesto panteón regio tardogótico; por otra parte los datos de proyecto usados acreditan una etapa que sufrió importantes cambios a lo largo del XVI, pues la fachada oriental, el conjunto de las naves y capillas, aparece en la maqueta como estaba antes del recrecimiento de las capillas de San Pedro y de San Pablo, cuando el pináculo objeto de otra de nuestras fichas (*crochet* de la fachada oriental, ficha nº 30) quedaba en primer término.

15. Unidades de descripción relacionadas: Forma serie con seis escenas que cubren los seis espacios contiguos del banco del retablo; tres de ellas son maquetas (I, la de la ciudad desde el norte, IV, esta que estamos comentando y VI, la que representa el lado meridional de Sevilla, donde nuevamente vemos la catedral) mientras las otras tres (las II, III y V) presentan al espectador unas extrañas escenas de martirios, muy pobladas y dinámicas, que no han sido debidamente identificadas por los especialistas.

16. Bibliografía: Morón de Castro, Mª F., 1981; Jiménez Sancho, Á., 2012; Jiménez Martín, A., 2013.

Alfonso Jiménez Martín

41. Livro das fortalezas situadas no extremo de Portugal e Castela por Duarte de Armas, escudeiro da Casa do rei D. Manuel I

1. Título: Livro das fortalezas situadas no extremo de Portugal e Castela por Duarte de Armas, escudeiro da Casa do rei D. Manuel I.

2. Fecha: 1509-1510.

3. Autor: Duarte de Armas.

4. Localización: Lisboa. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

5. Signatura: PT/TT/CF/159, (Caixa Forte, Ms. 159).

6. Descripción, alcance y contenido: Conforme refere Mário Barroca, o manuscrito que tem título, *Livro das fortalezas situadas no extremo de Portugal e Castela por Duarte de Armas, escudeiro da Casa do rei D. Manuel I* (Caixa Forte, Ms. 159), elaborado por Duarte de Armas, entre 1509 e 1510, é uma radiografia, sincrónica, do sistema defensivo fronteiriço português. Ao longo dos diversos fólios que constituem este extraordinário manuscrito, Duarte de Armas elabora um levantamento dos principais edifícios fortificados que constituem a primeira linha de defesa do território português em relação ao país vizinho.

7. Soporte: Desenho feito sobre pergaminho.

8. Estado de conservación: Bom estado de conservação.

9. Técnica: Desenho realizado a tinta por intermédio de pena.

10. Dimensiones: 35 x 25 cm.

11. Anotaciones: Ao longo dos fólios que correspondem às plantas das fortalezas, Duarte de Armas concretiza um largo conjunto de anotações ou legendas em cada uma das plantas. Essas notas visam identificar os múltiplos espaços e elementos, efetuar apreciações sobre a composição arquitetónica ou estado em que se encontra determinado espaço edificados.

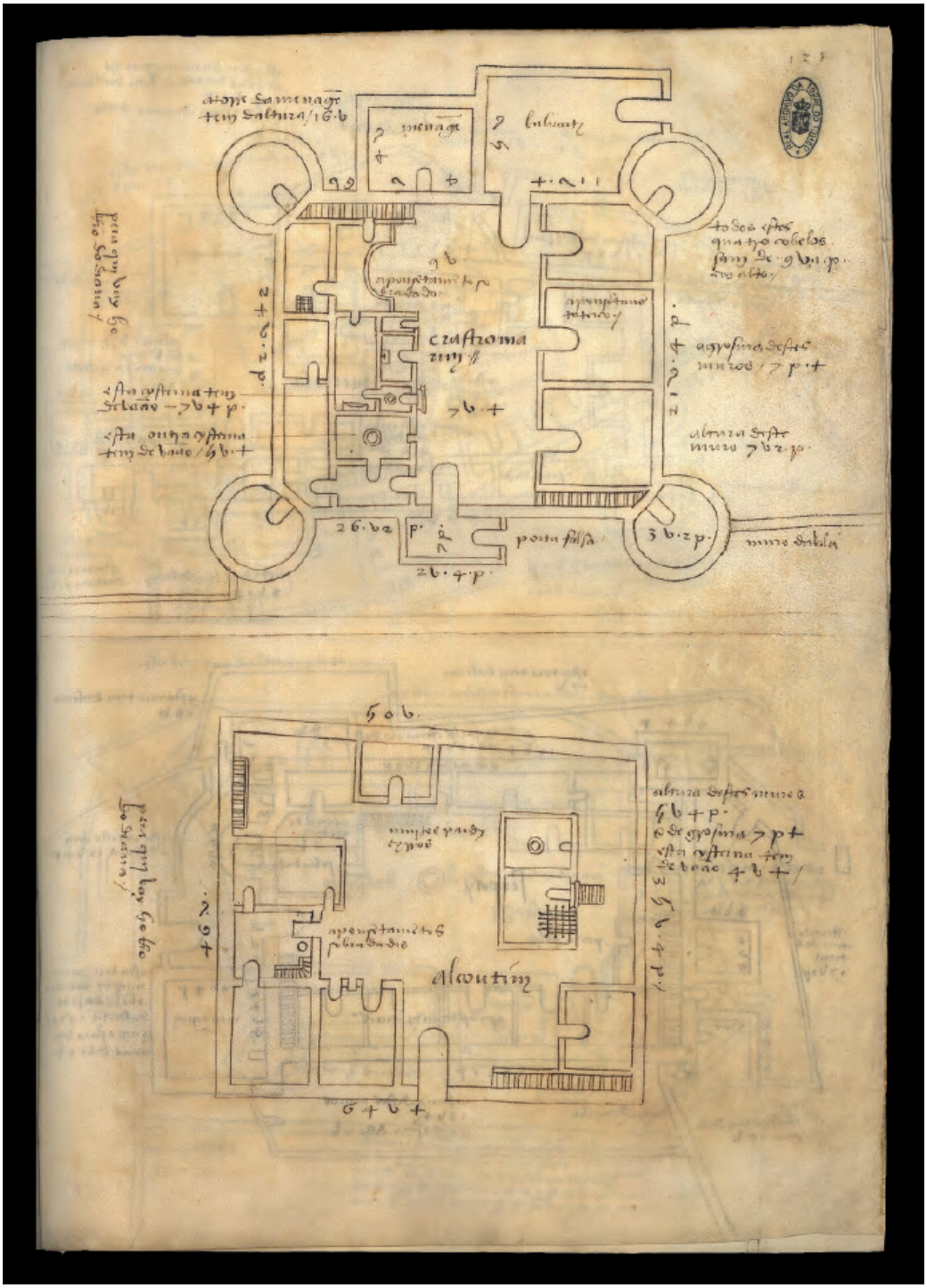
12. Escala: Não. Nos desenhos realizados por Duarte de Armas não existe qualquer indicação de escala. Contudo, Duarte de Armas utiliza a referencia do palmo e da vara para mencionar as medidas murárias, quer a altura, comprimento e espessura dos muros. Também são referidas em planta as dimensões das dependências existentes nas diversas fortificações.

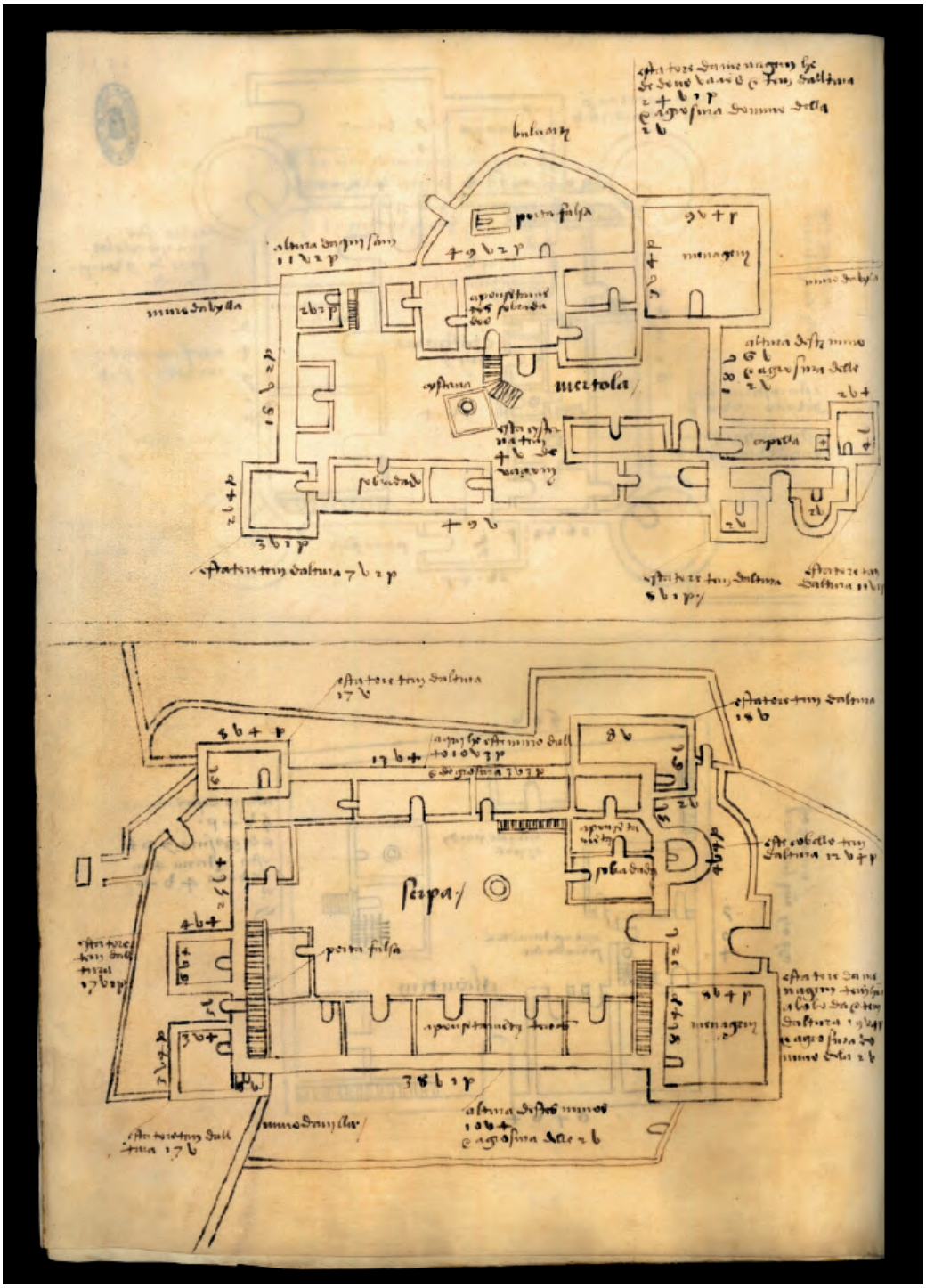
13. Observaciones: Presença ao longo dos fólios antigo selo do Real Archivo da Torre do Tombo.

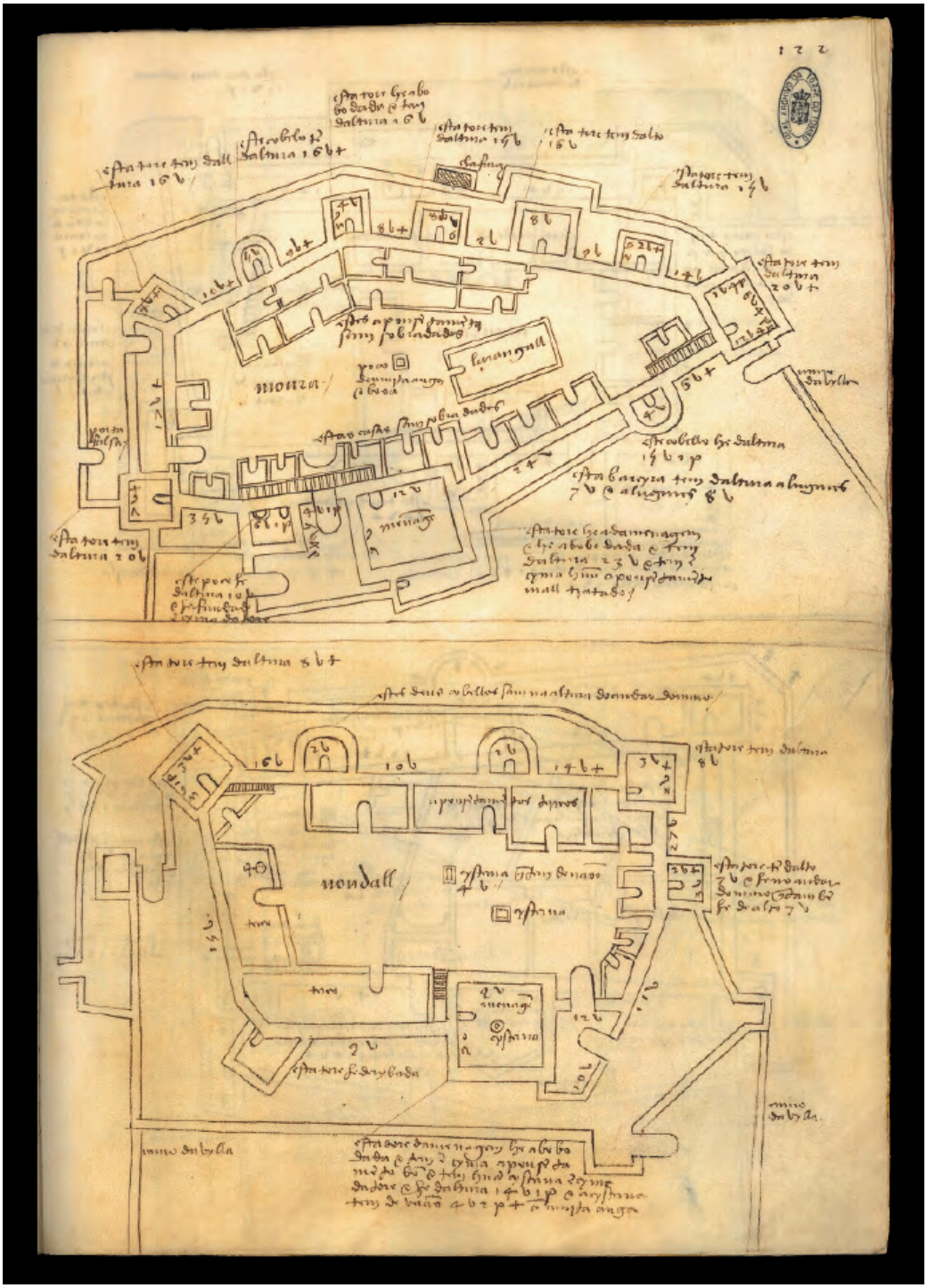
14. Comentario: Composto por 139 fólios em pergaminho, o *Livro das Fortalezas*, como também designado, divide-se em duas grandes partes. Uma primeira parte onde é contemplada a representação das vistas panorâmicas das povoações e respetivas fortalezas e a segunda parte corresponde às plantas dos edifícios militares.

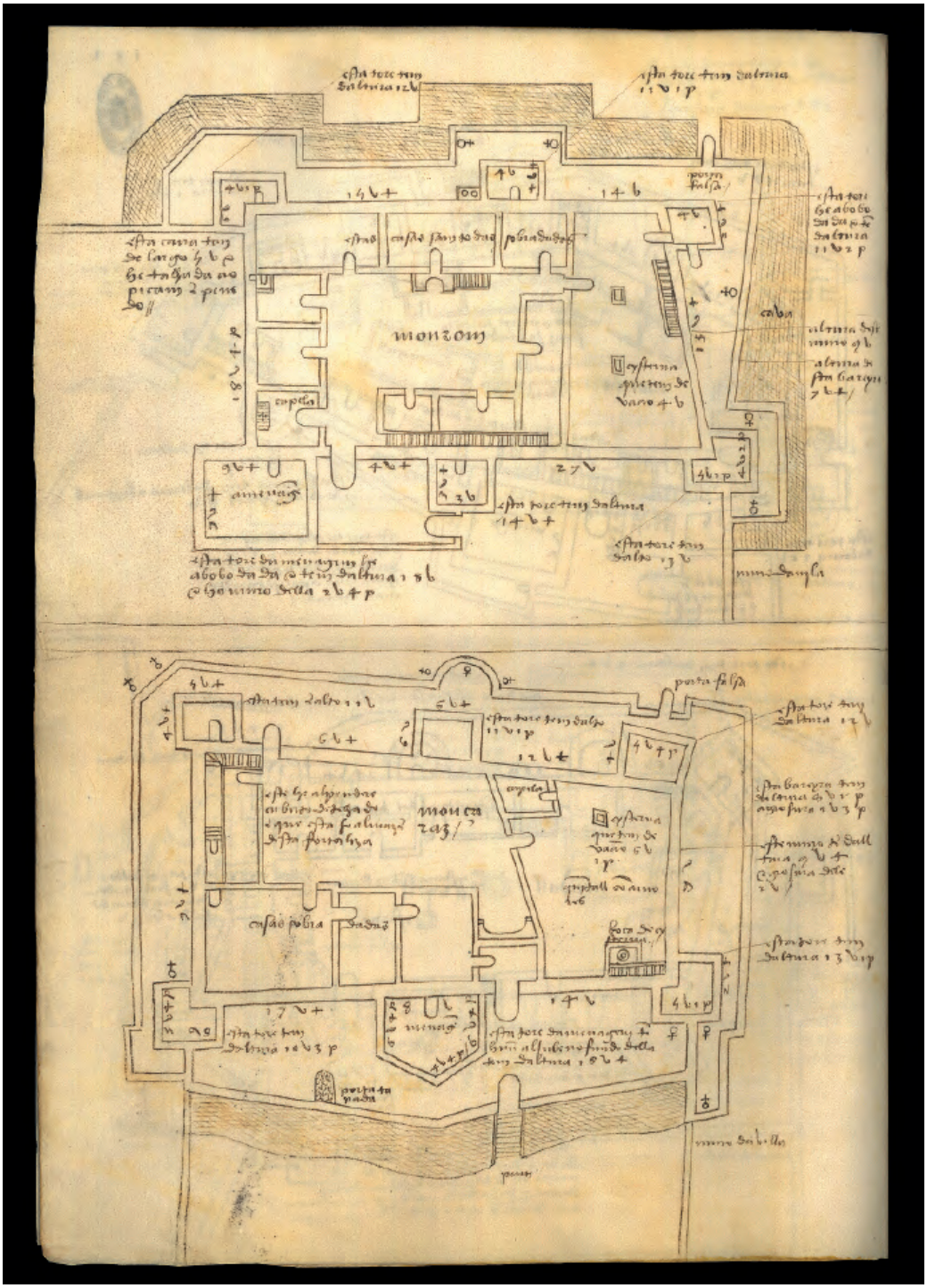
Assim, a primeira parte começa com um conjunto de folhas que não se encontram numeradas e que correspondem ao índice. No topo da primeira folha (fl. I) pode ler-se, por intermédio de uma inscrição, o seguinte registo: *Este livro he das fortalezas que sam setuadas no estremo de Portugal e Castela feito per Duarte Darmas escudeyro da casa do mujto alto e poderoso e serenjsymo Rey e Sõr dom Emanuell ho prymeyro Rey de Purtugall e dos Algarues daquem e dallem maar em Afryca Senhor de Gujnee e da conqujsta e nauegaçaaom e comercyo de Ethiopia Arabya Persia e da Índia etc.* A esta inscrição segue-se a elaboração do índice (fl. I v a fl. II v). Aí, Duarte de Armas, elenca de forma onomástica os locais registados na sua viagem ao longo da fronteira terrestre de Portugal: com inicio em Castro Marim, passa depois por Alcoutim, Mértola, Serpa, Moura, Noudar, Mourão, Monsaraz, Terrena, Alandroal, Juromenha, Olivença, Elvas, Campo Maior, Ouguela, Arronches, Monforte, Assumar, Alegrete, Portalegre, Alpalhão, Castelo de Vide, Marvão, Nisa, Montalvão, Castelo Branco, Idanha-a-Nova, Segura, Salvaterra, Penha Garcia, Monsanto, Penamacor, Sabugal, Vila Maior, Castelo Mendo, Castelo Bom, Almeida, Castelo Rodrigo, Freixo de Espada à Cinta, Mogadouro, Pena Roia, Miranda do Douro, Vimioso, Outeiro, Bragança, Vinhais, Monforte do Rio Livre, Chaves, Montalegre, Portelo, Piconha, Castro Laboreiro, Melgaço, Monção, Lapela, Valença do Minho, Vila Nova de Cerveira, Caminha, Barcelos e Sintra. Este índice elenca um total de sessenta locais, contudo, Duarte de Armas somente executa o levantamento de 57 povoações, ficando a faltar o registo gráfico de Alegrete, Portalegre e Marvão.

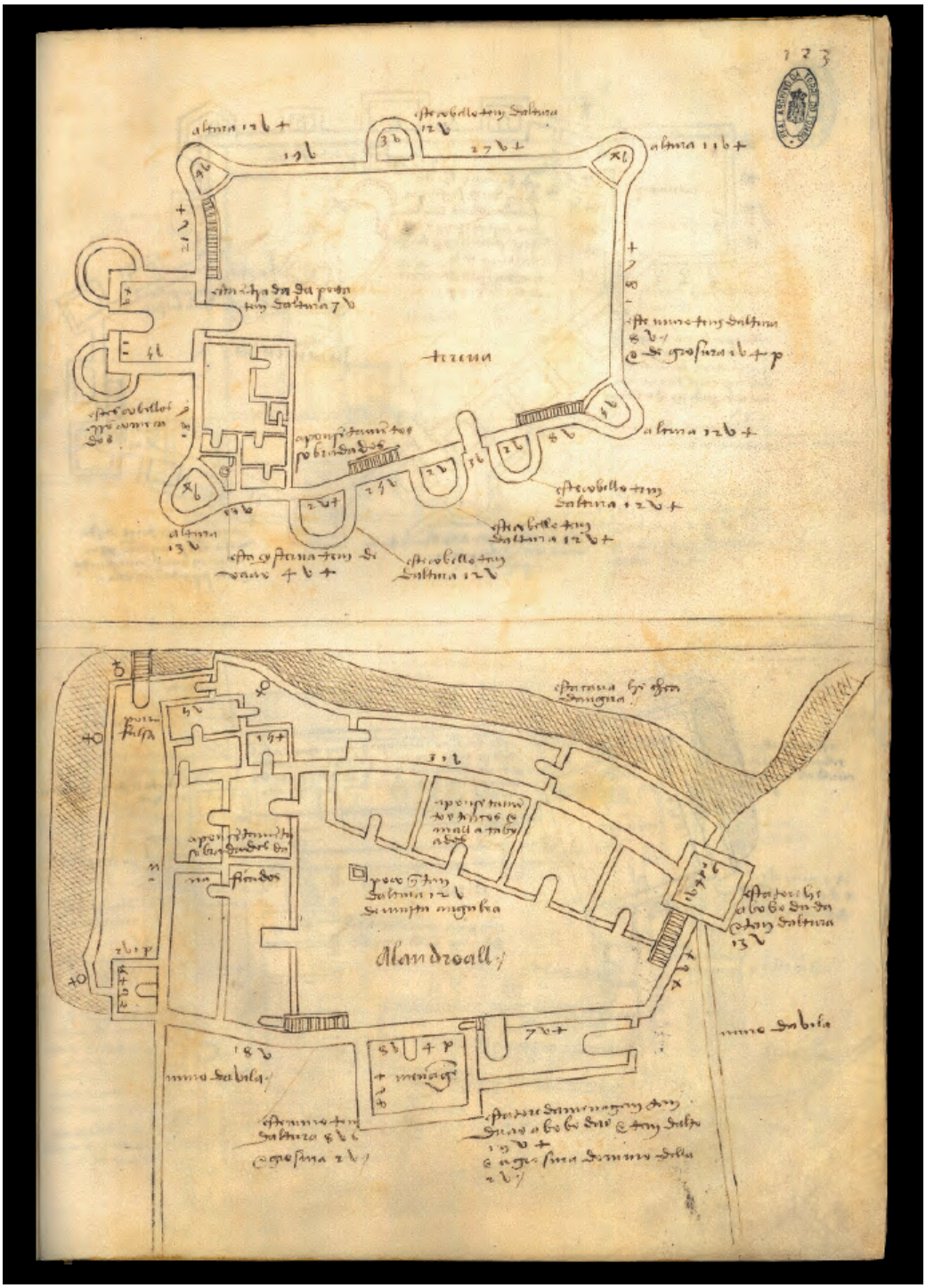
Cada entrada elaborada no índice regista a seguinte estrutura: indicação da localidade e o respetivo ponto cardeal de onde é tomada cada uma das duas panorâmicas:

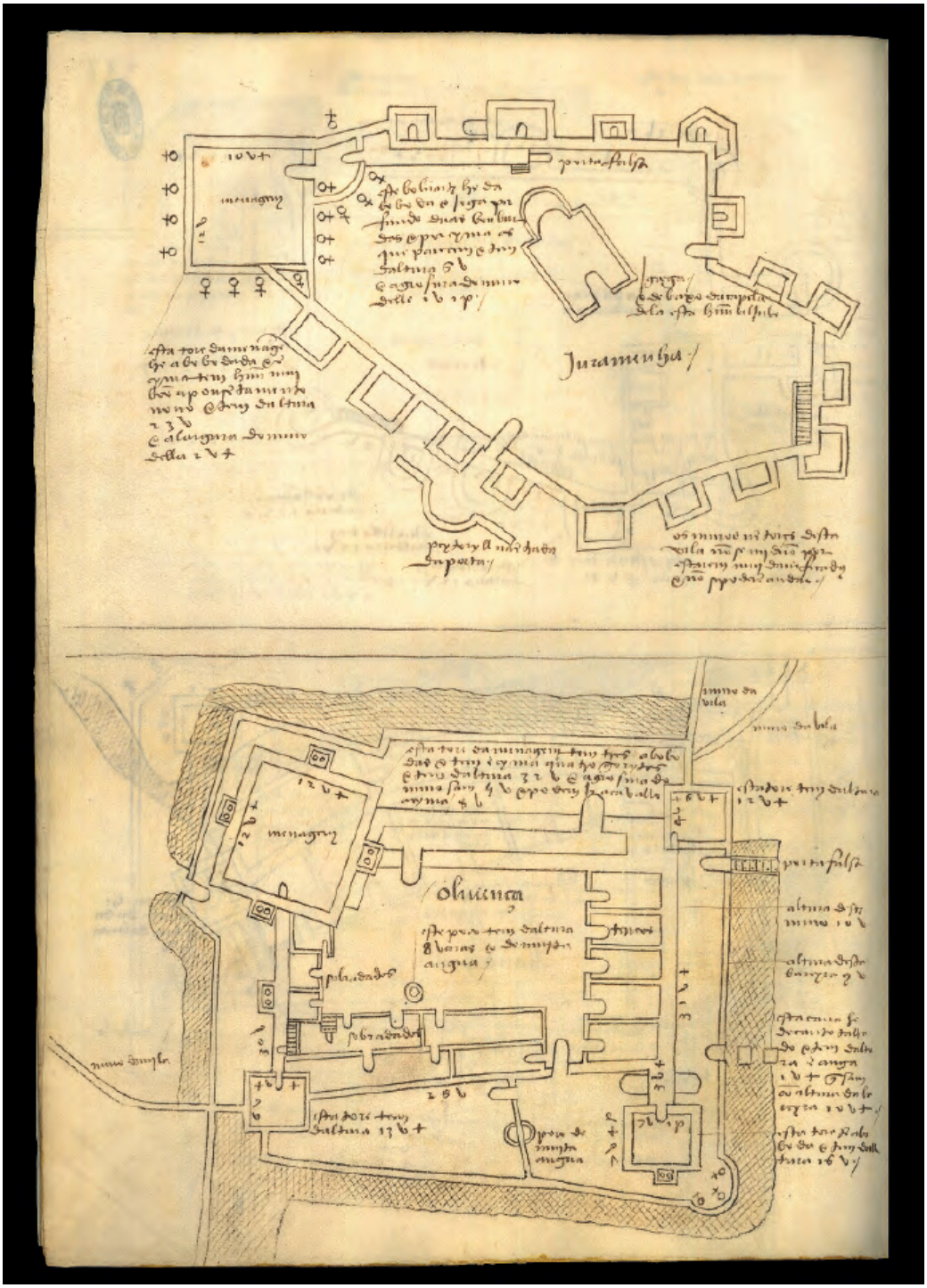

Alcautím

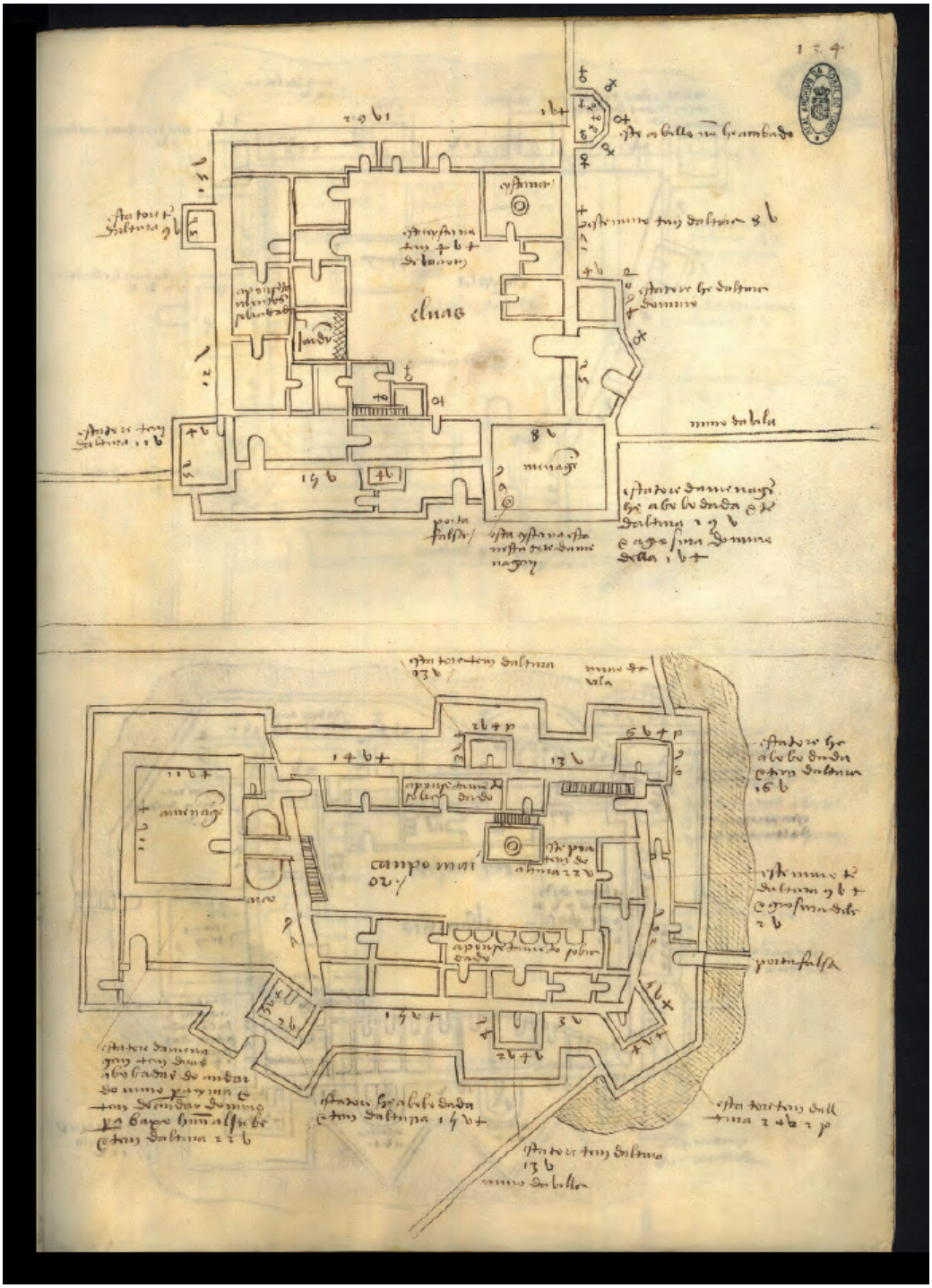


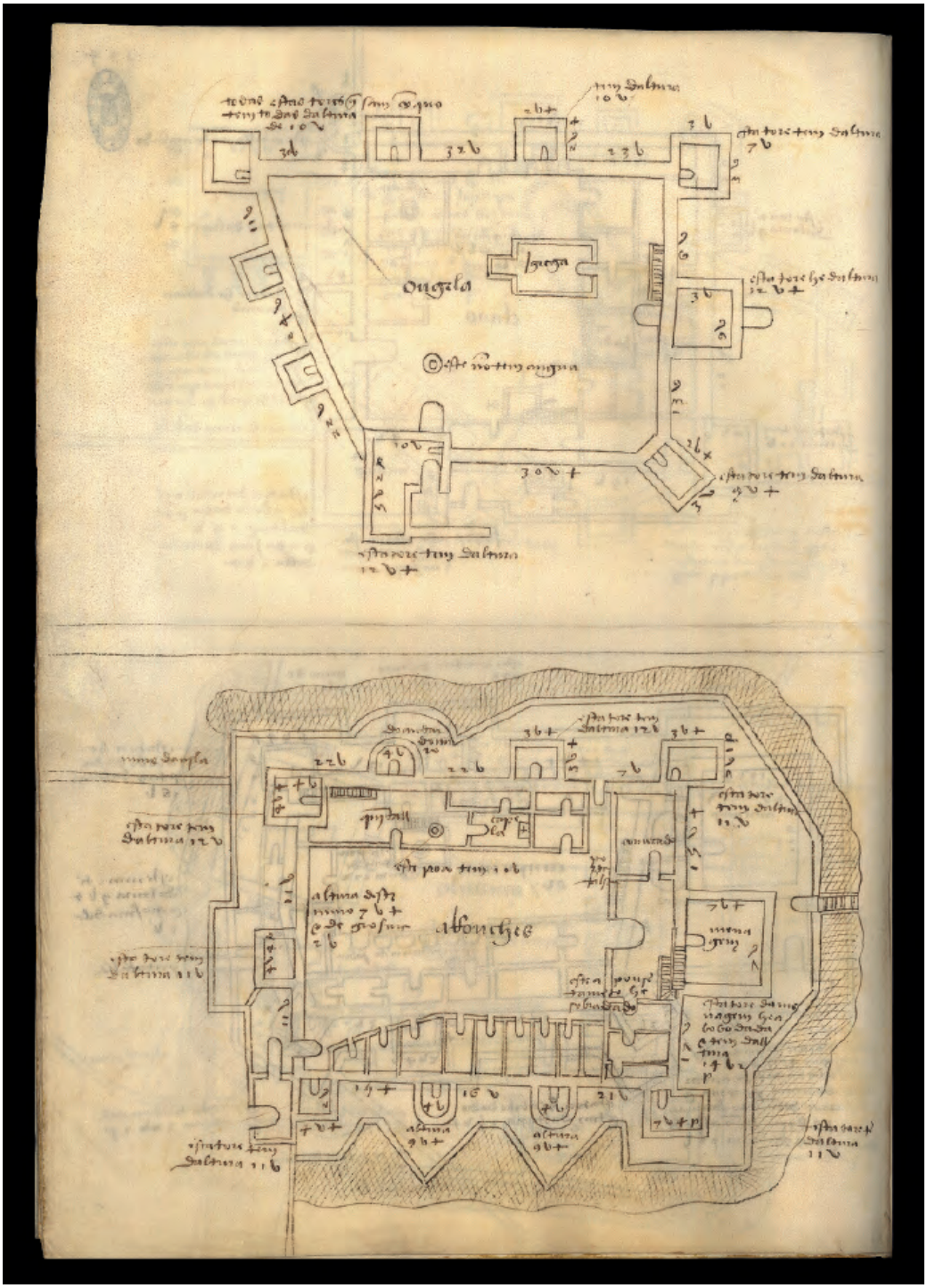


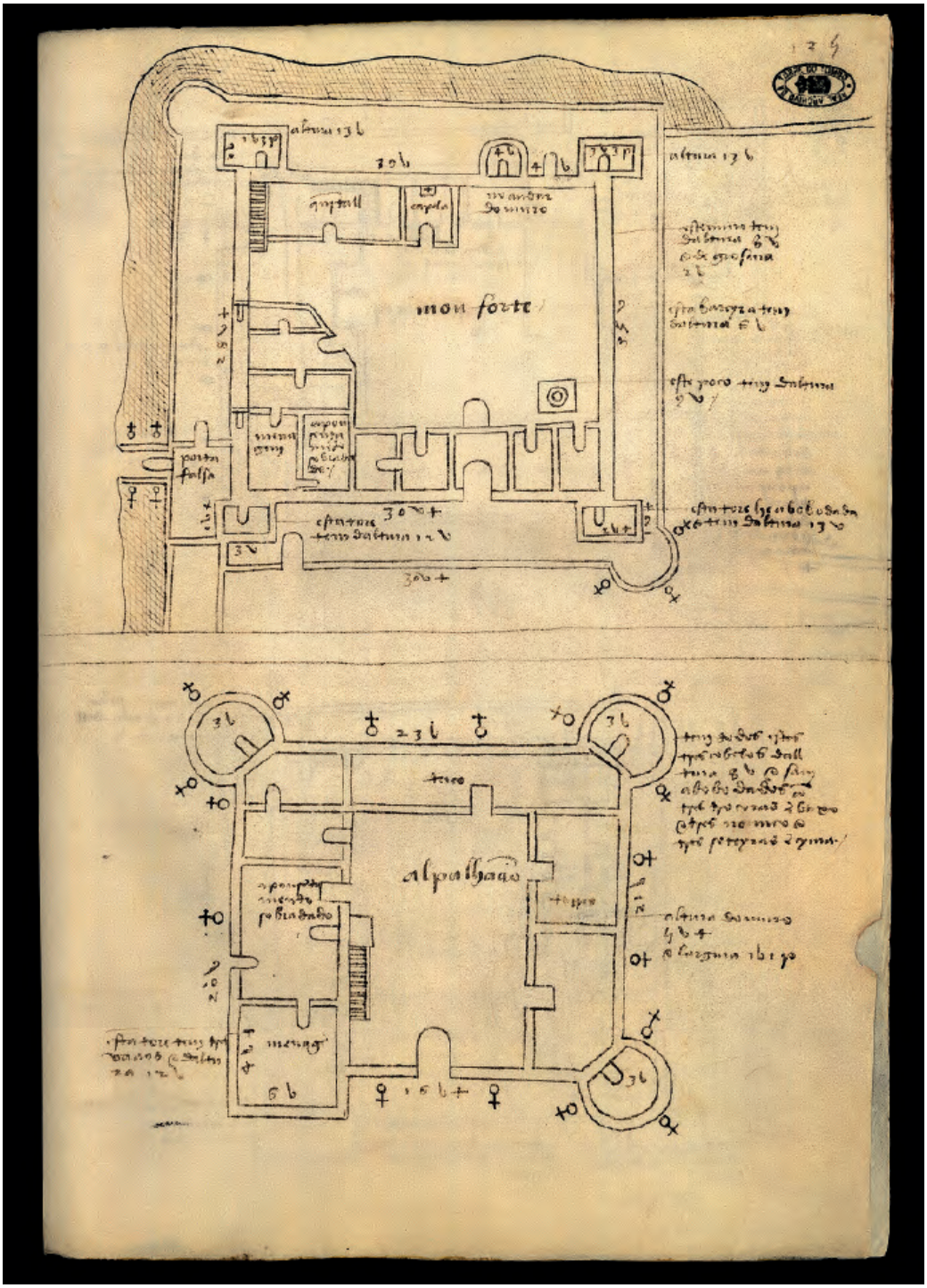

monton
capilla
porta falsa
monta
porta falsa
porta vada

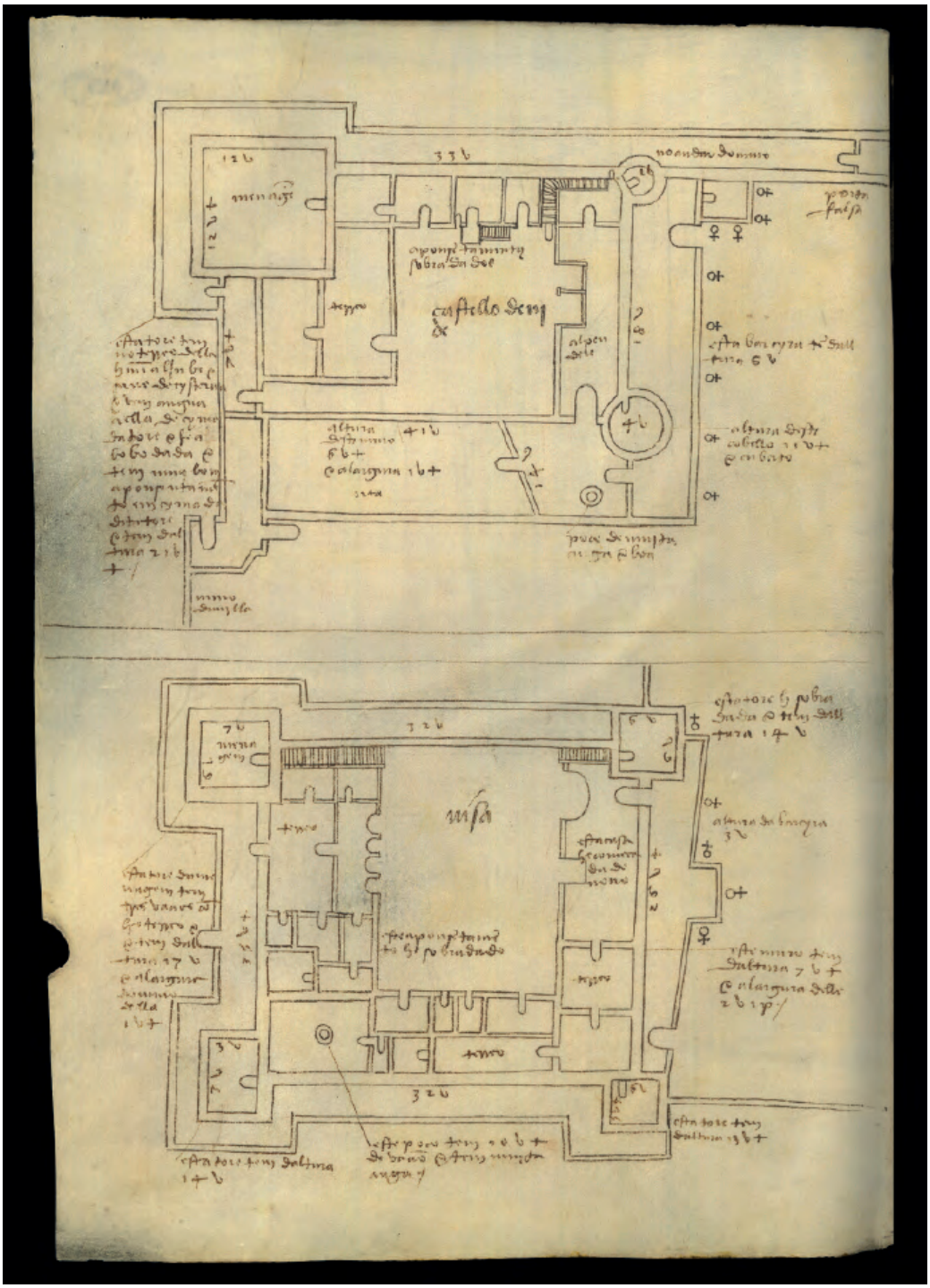

Alandroall

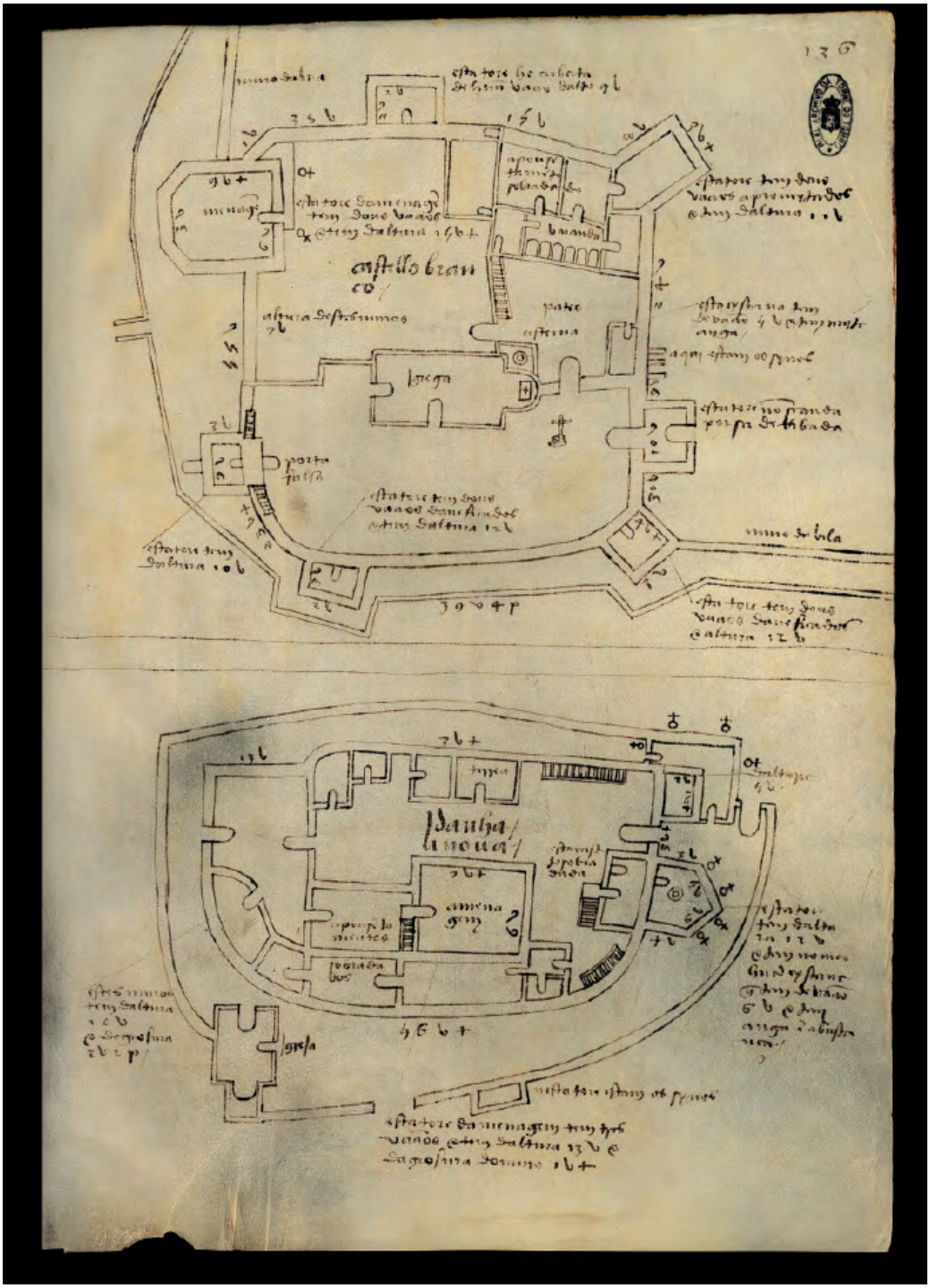


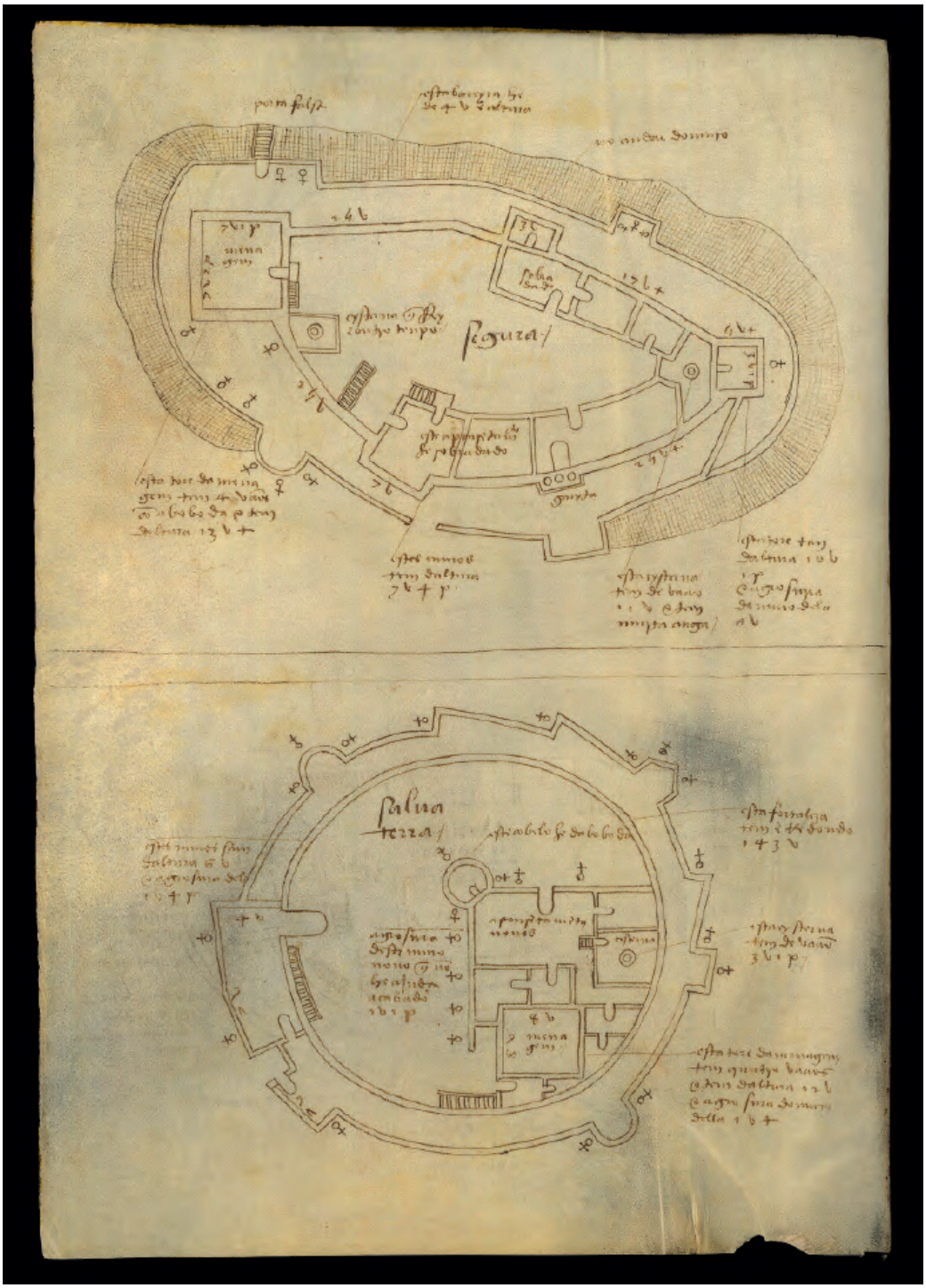


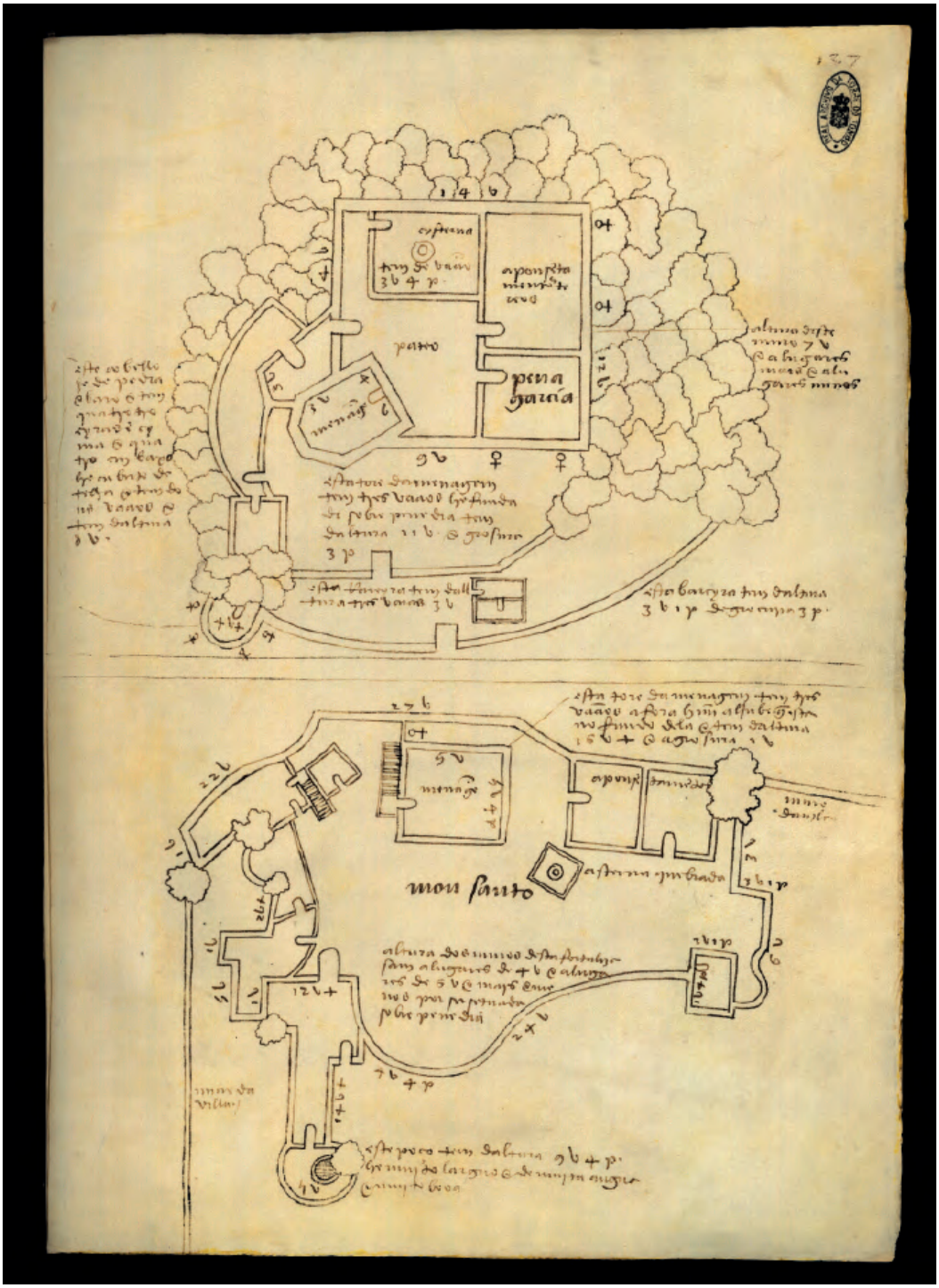


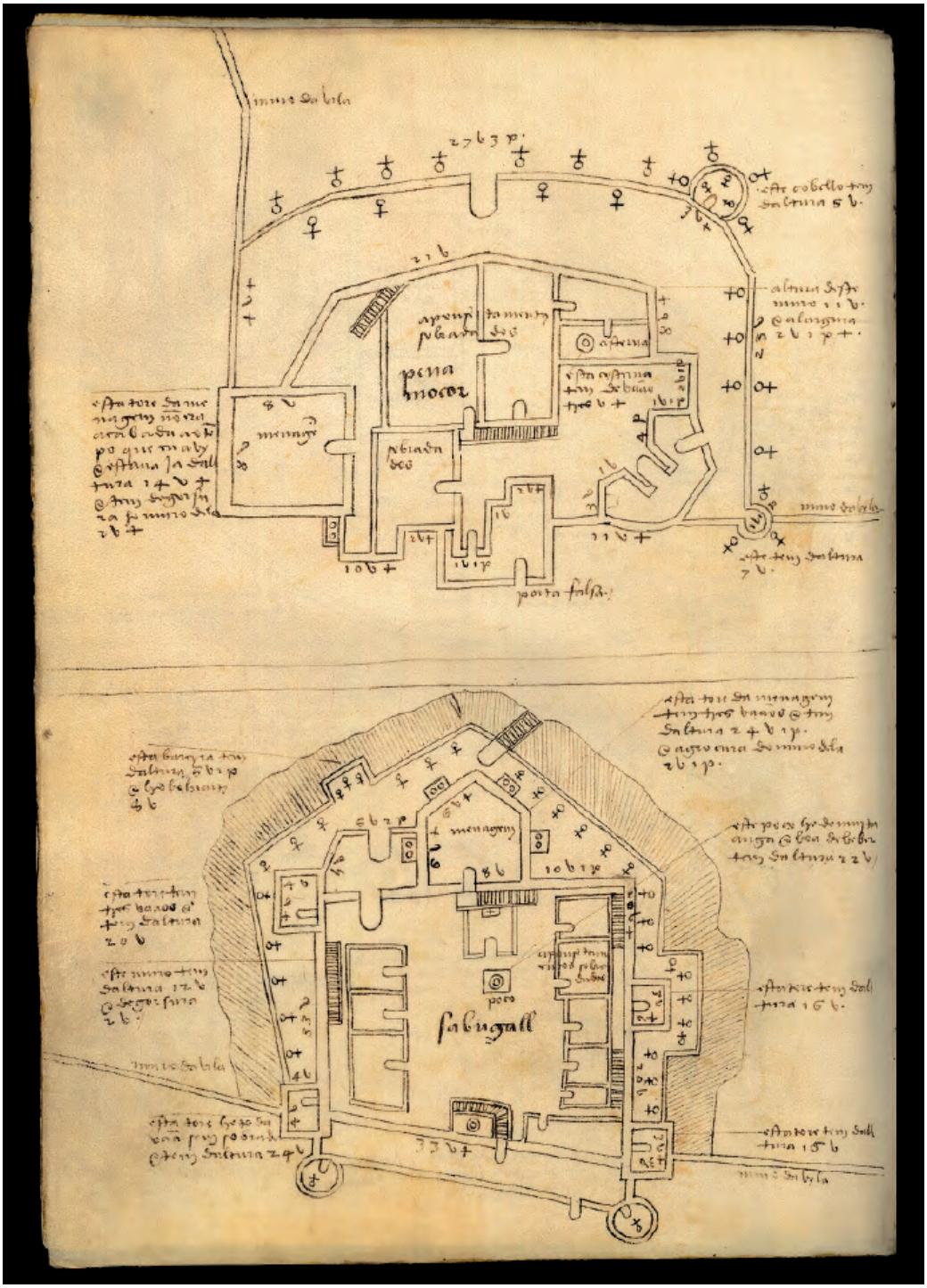

mon forte
porta falsa
alpalhao

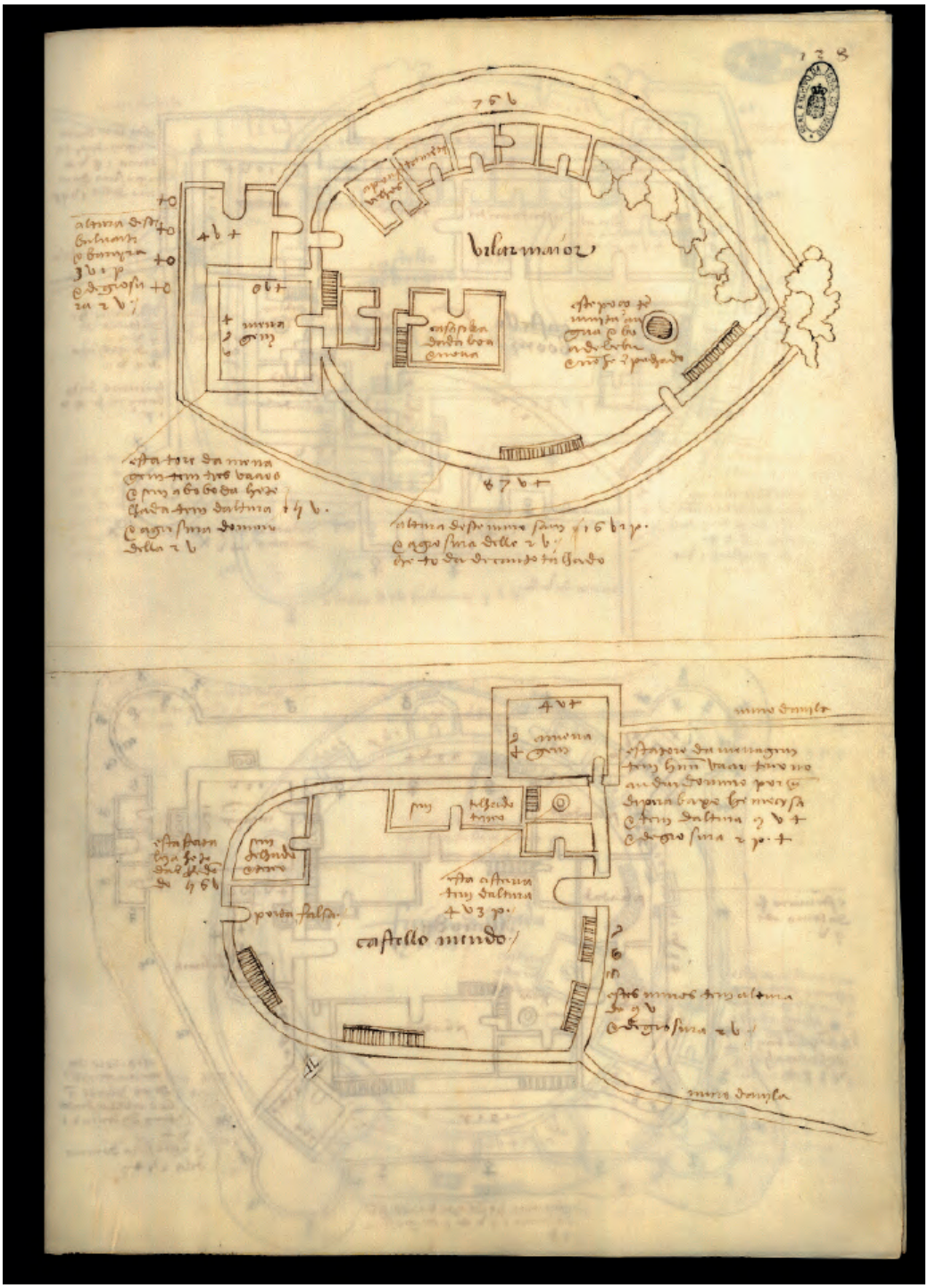


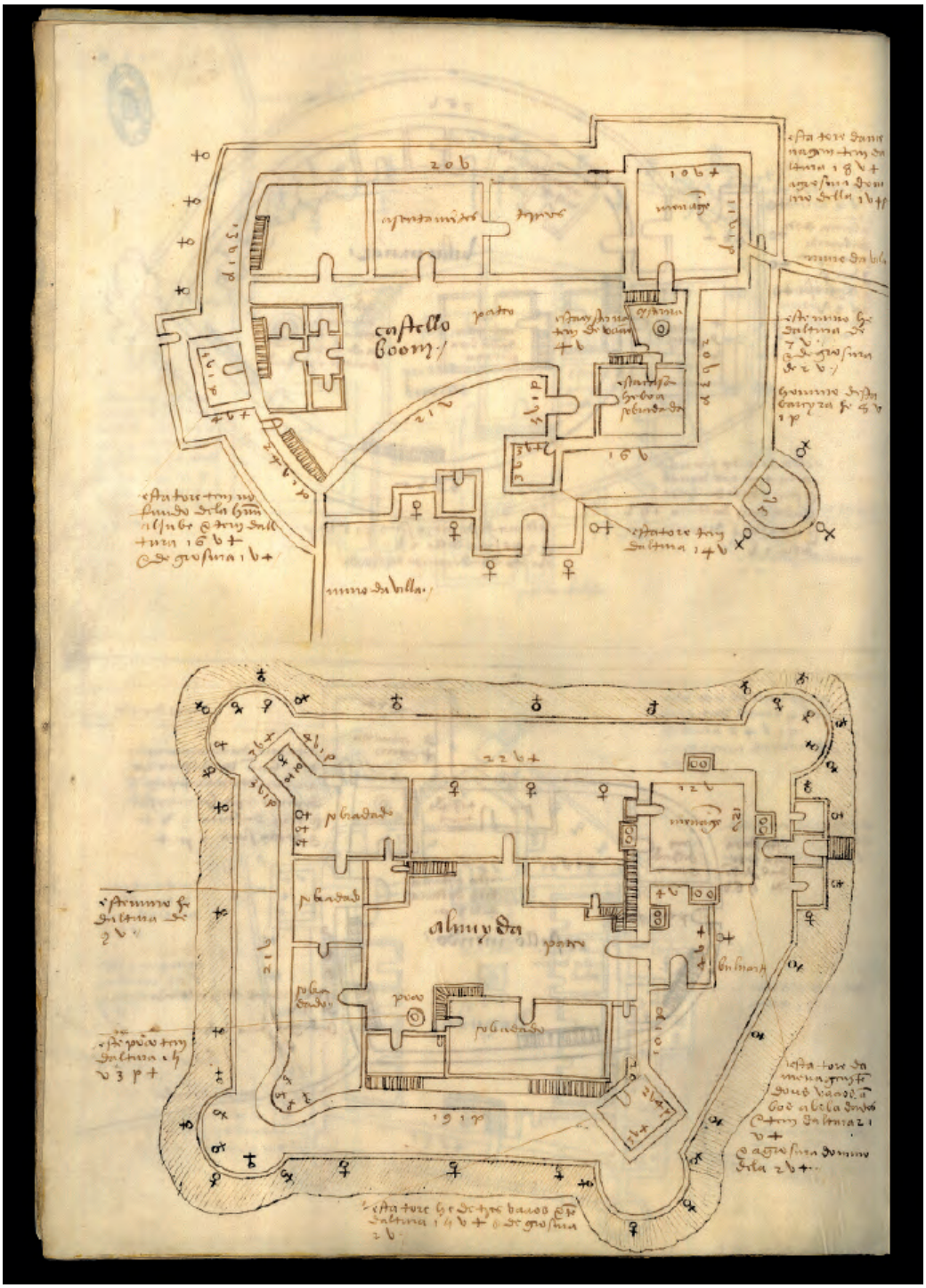

castillo bran co
lonja
porta falsa
lonja

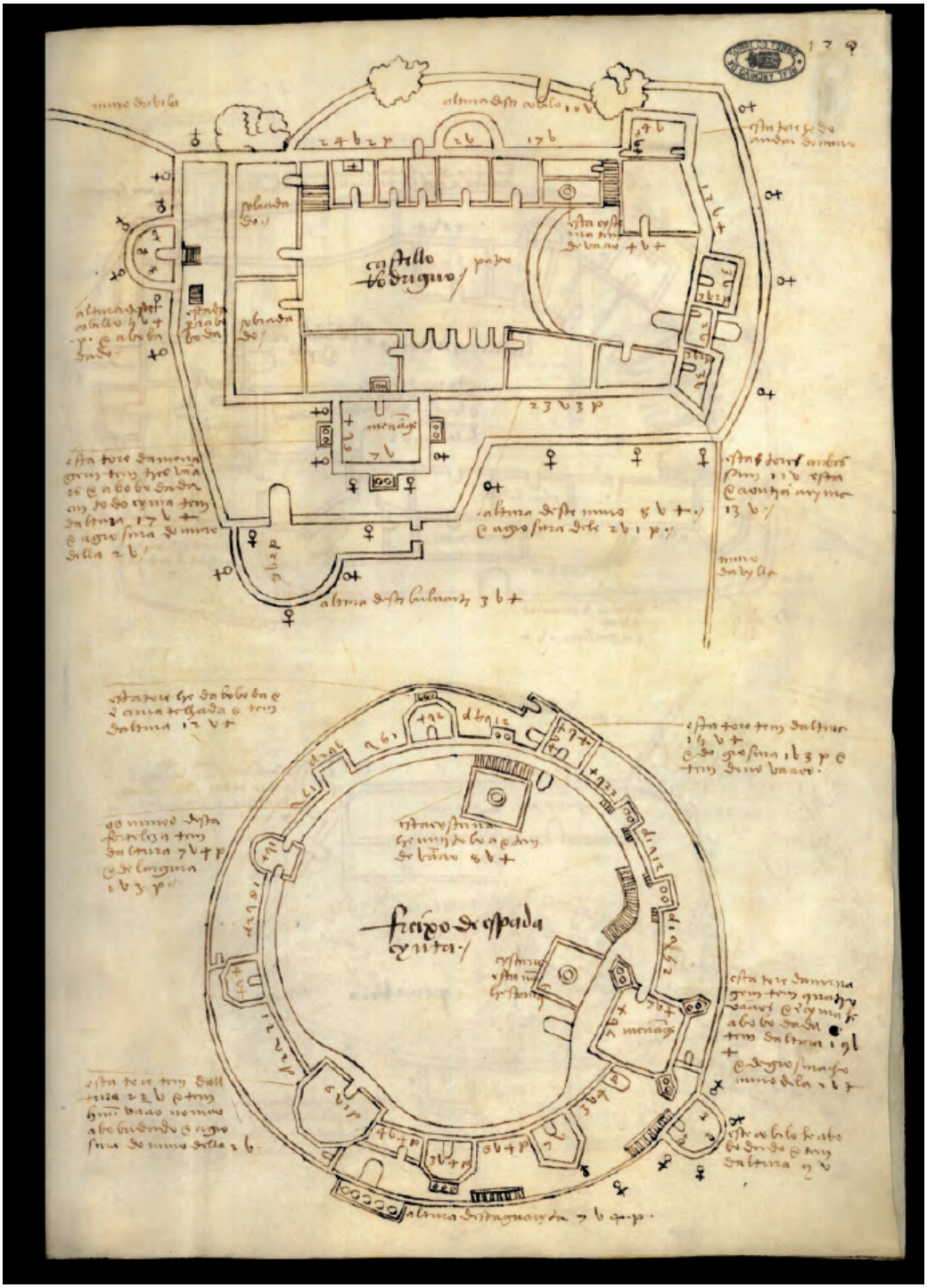


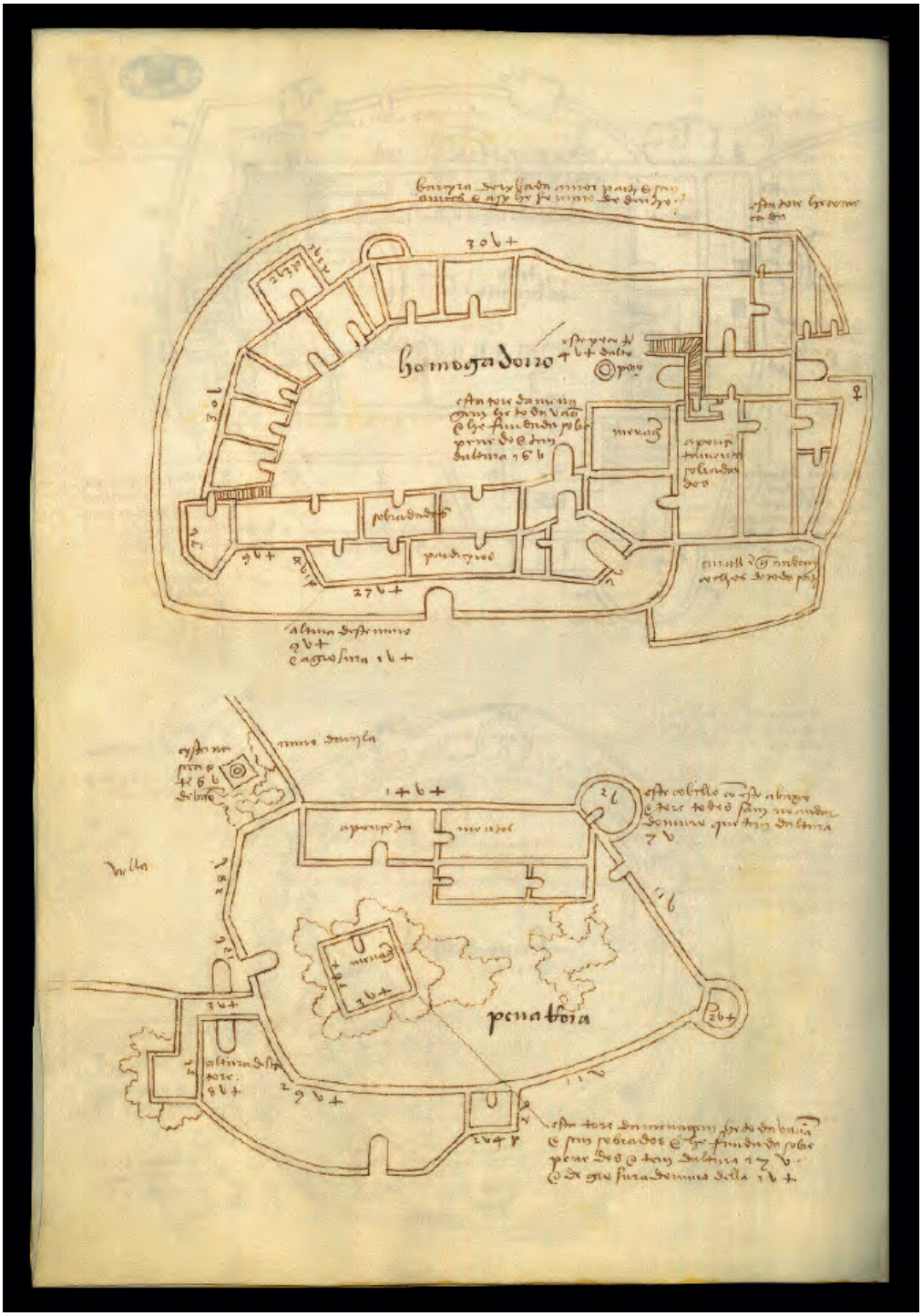


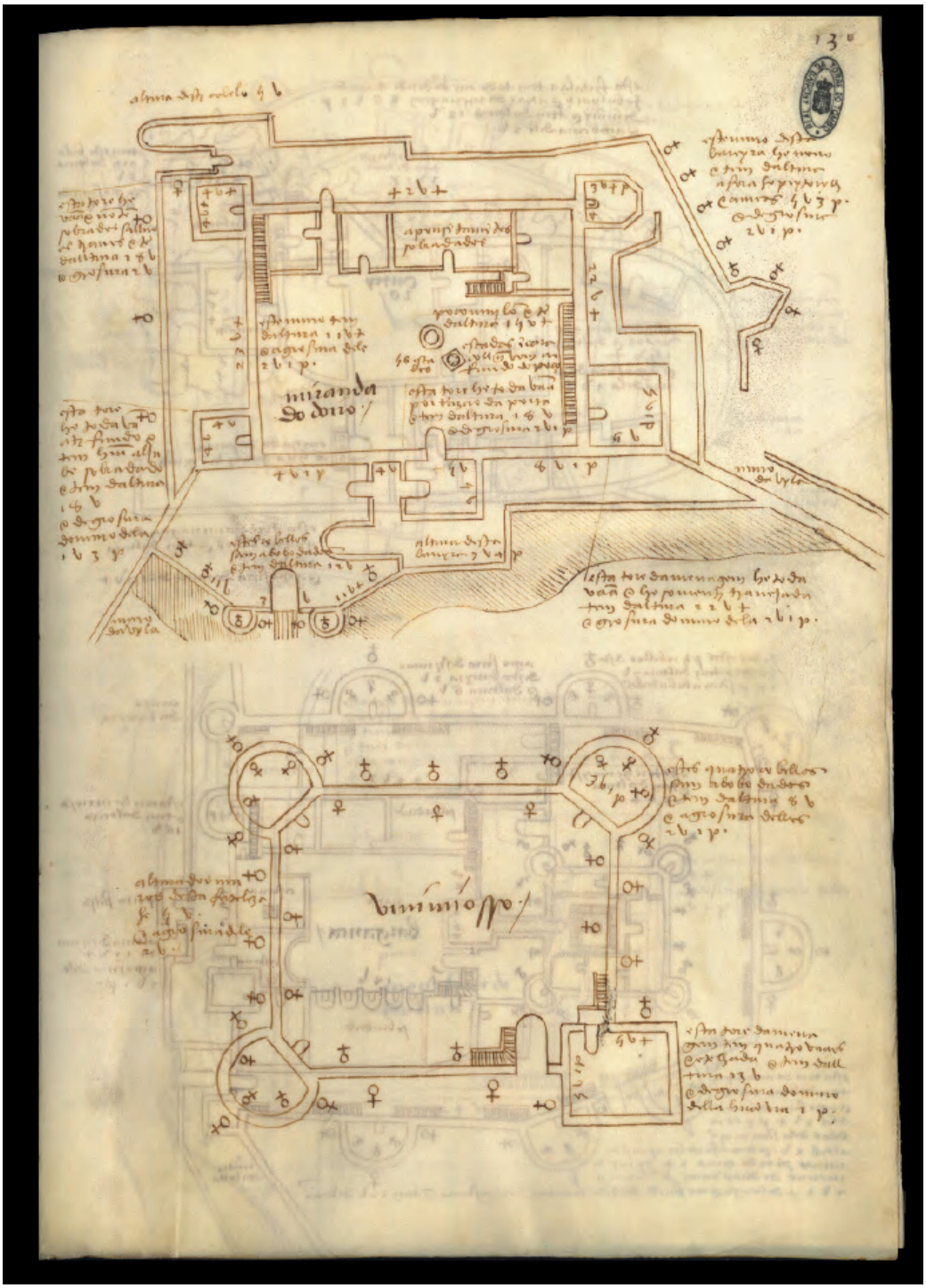

porta falsa
sabugall

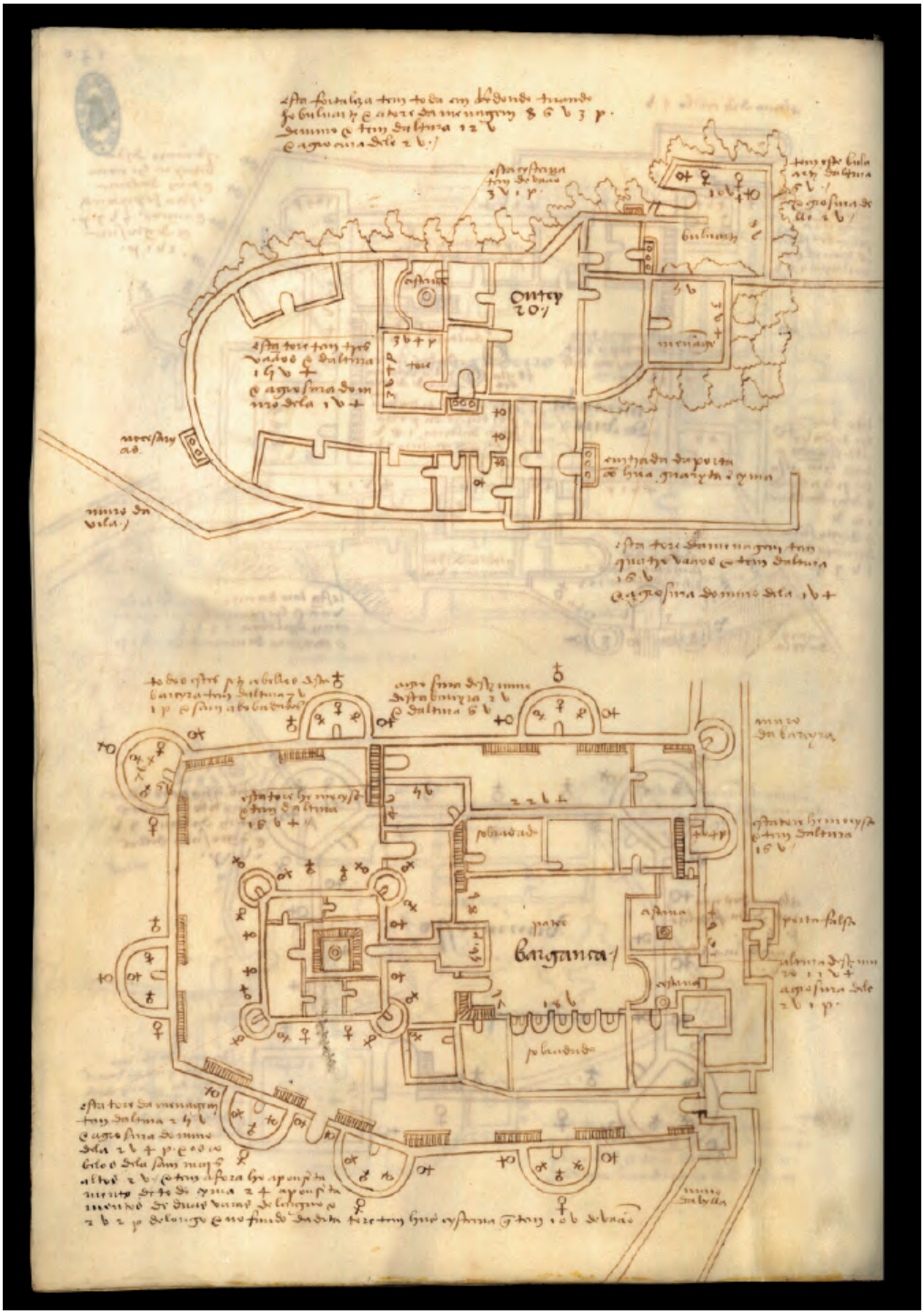

Villa mayor
castillo mendo

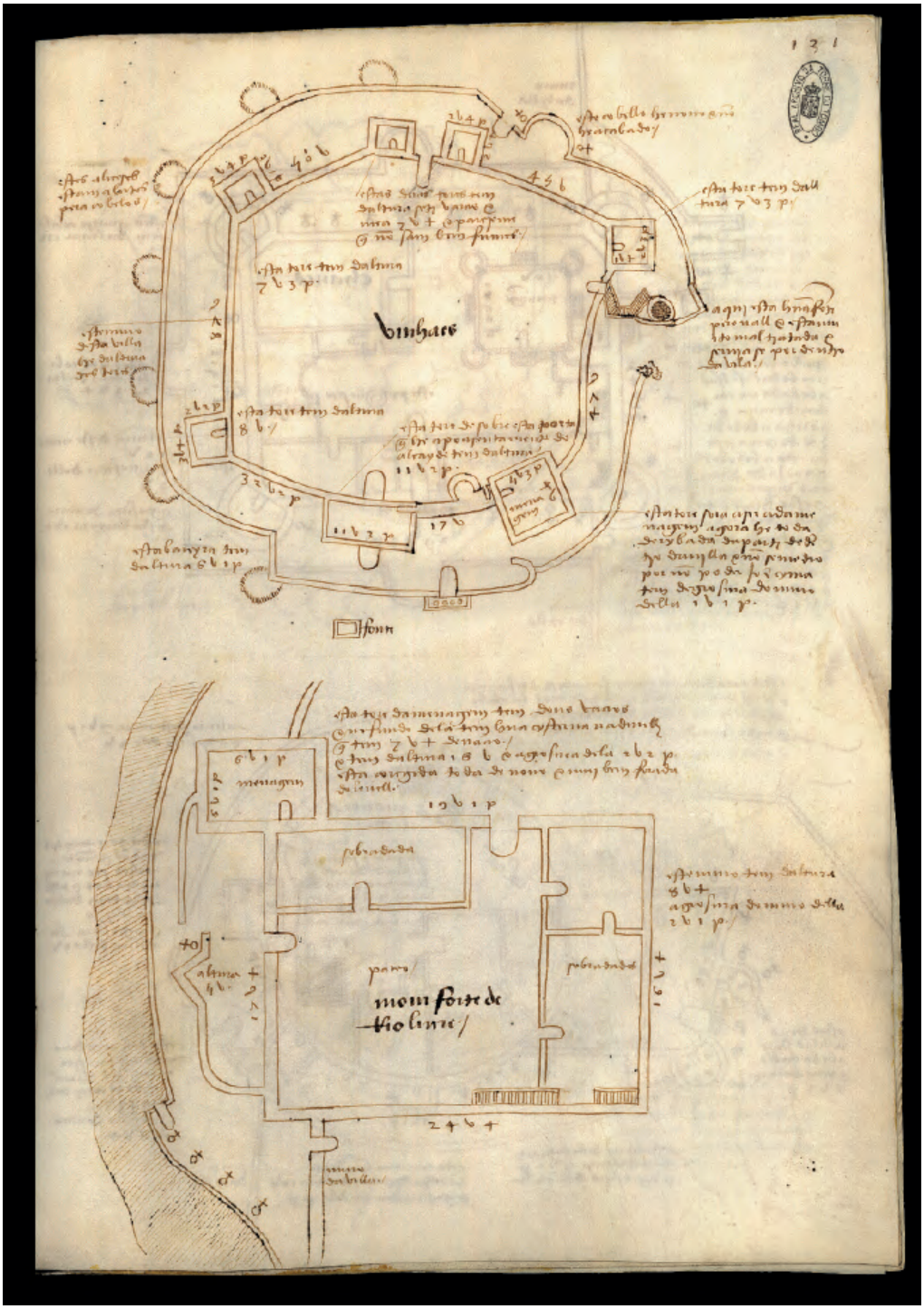

castello
boom
almyda

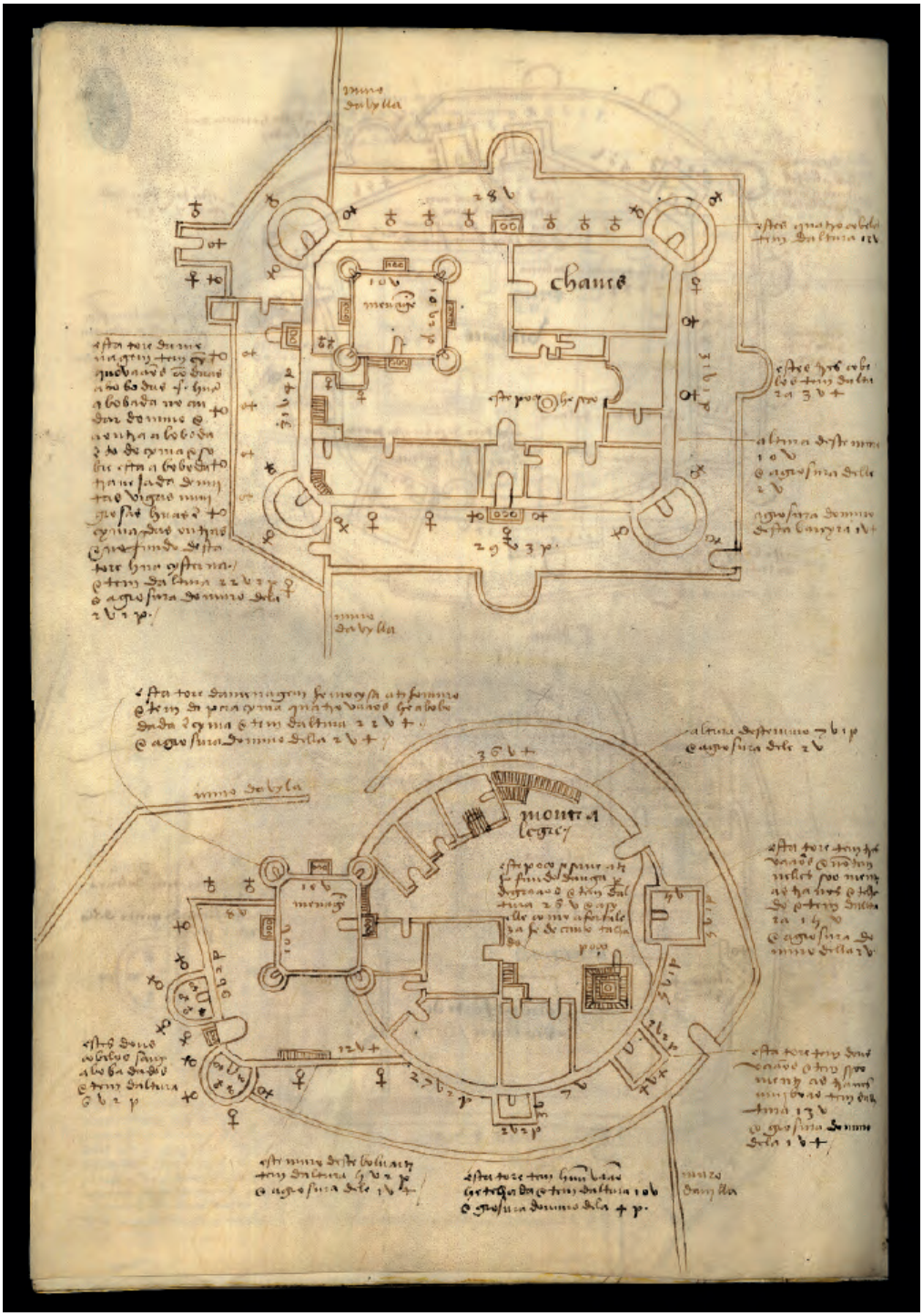


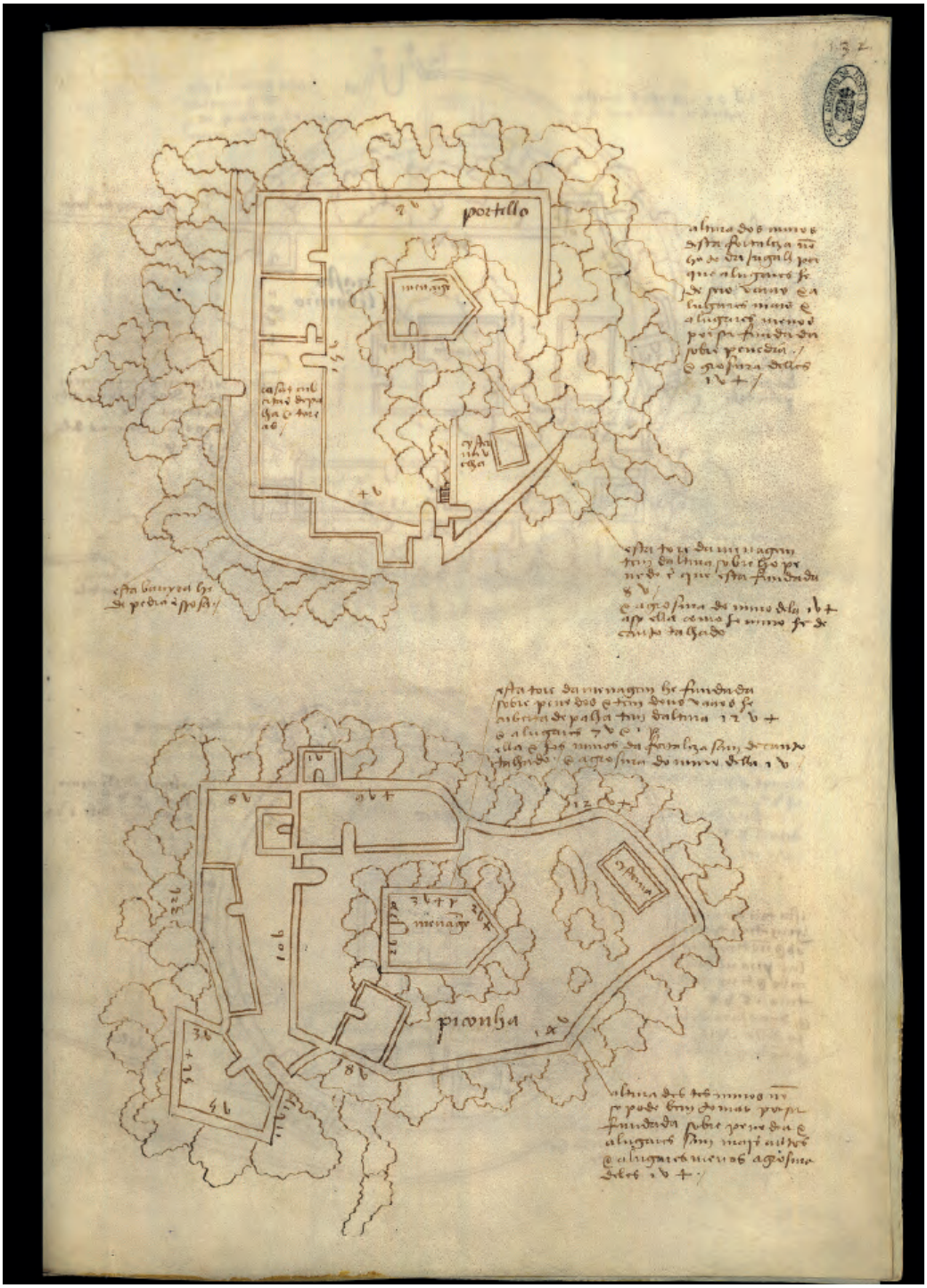

peñaflora

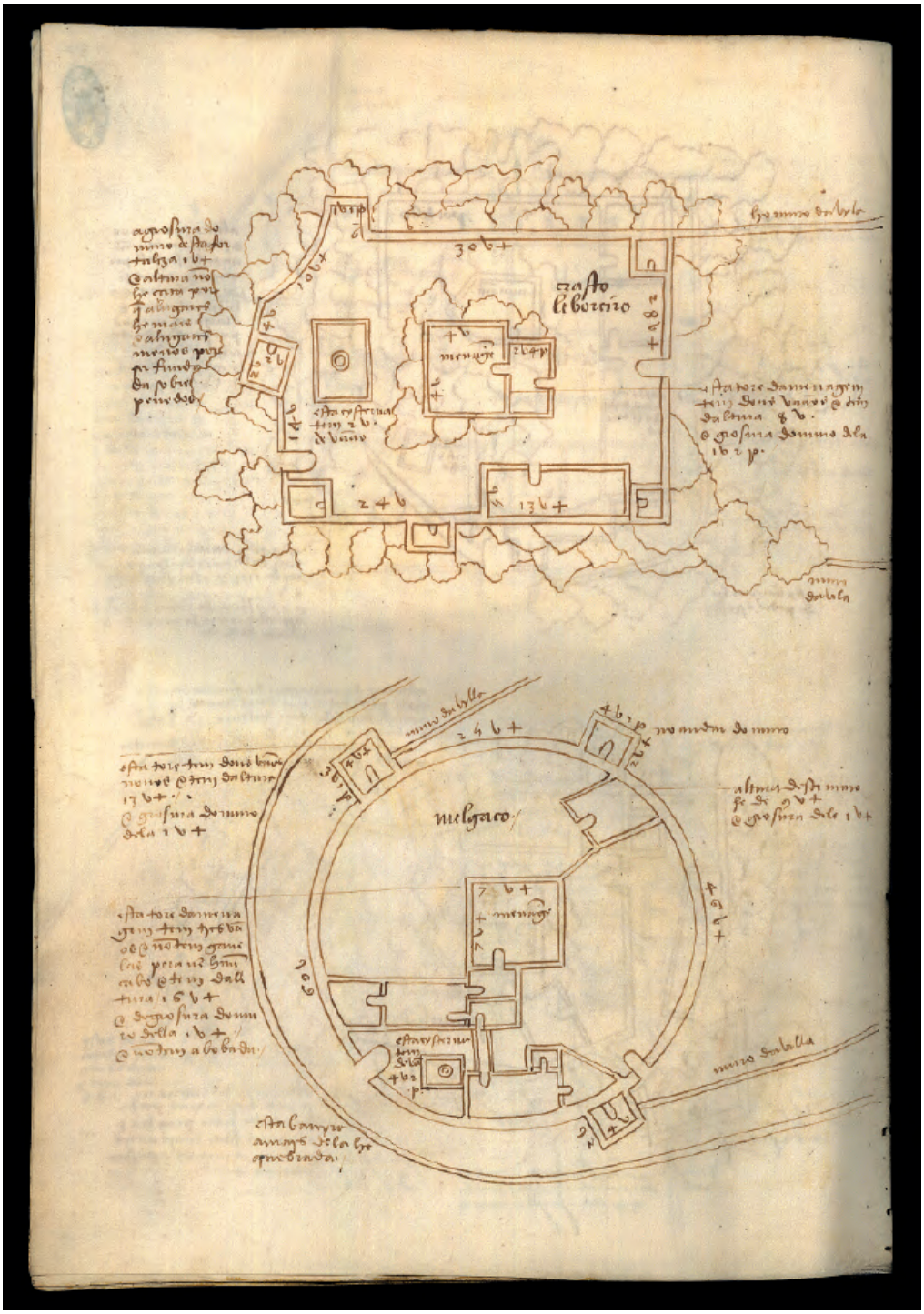


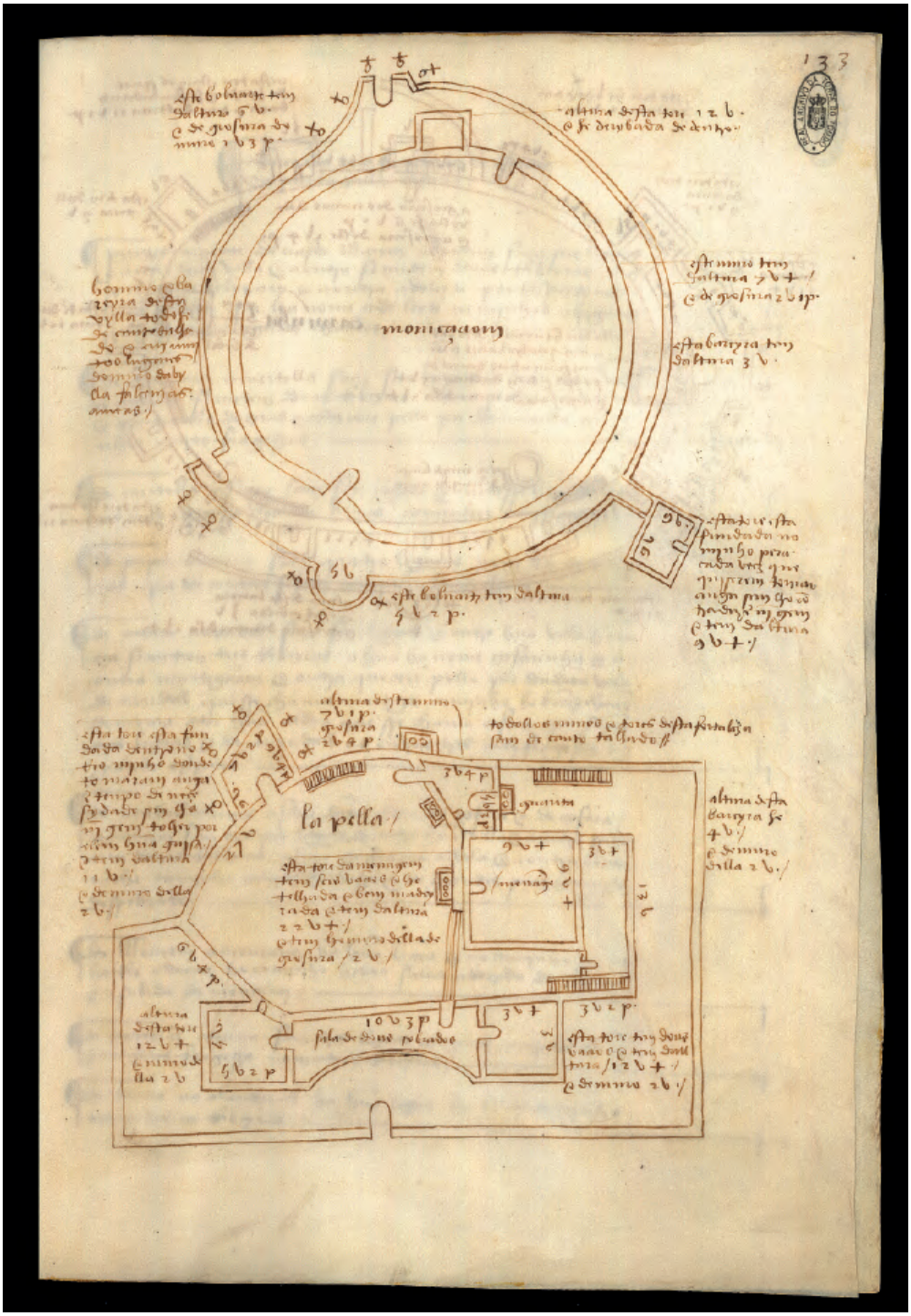

Bragança

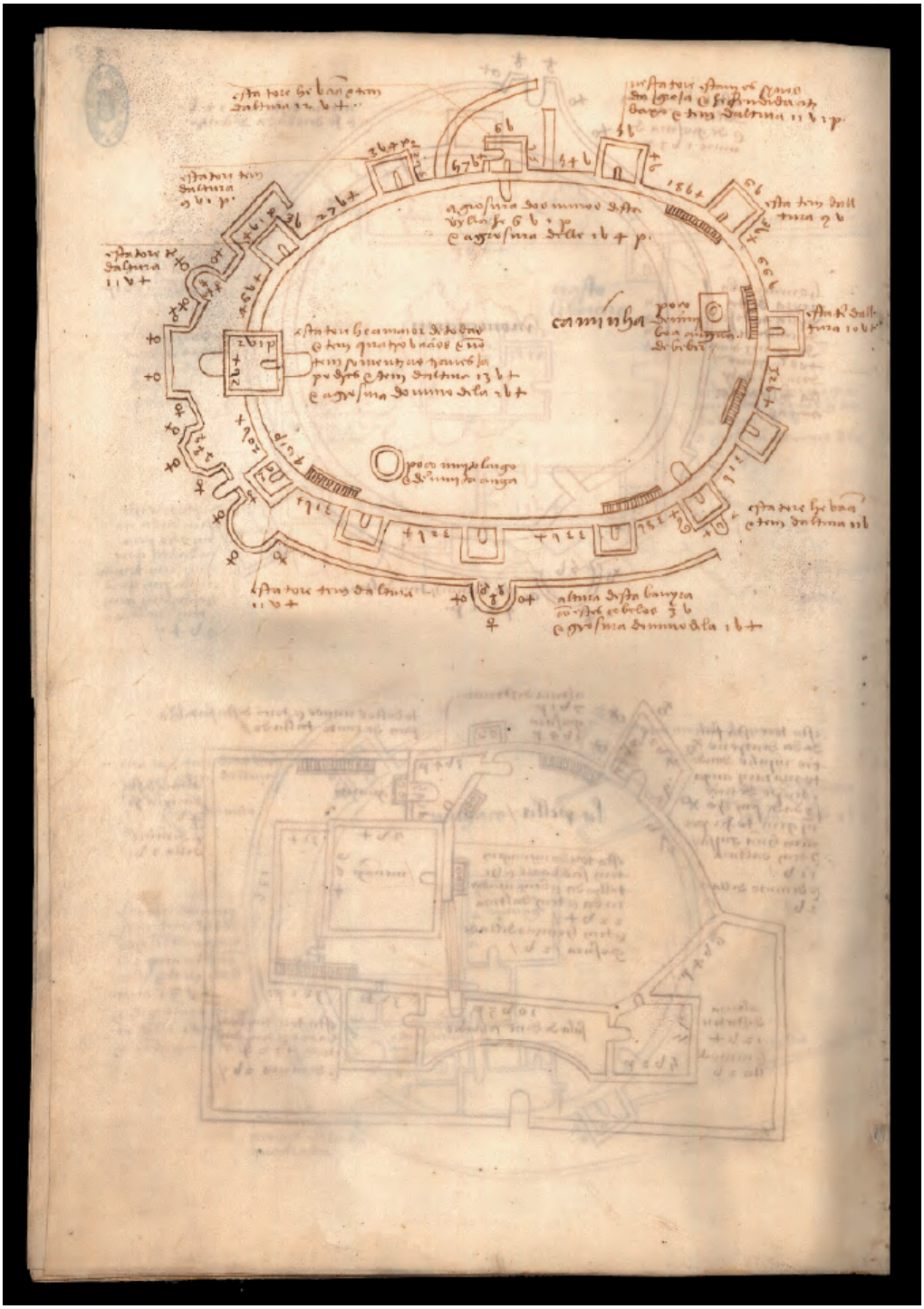

121
binhares
fonn
mon foire de
violine


chanco
monta legrey


portillo
menagem
picanha
menagem


Castillo
Liberrizo
Melgaco


133
monteacony
la pella
sala de sant polindo



Crasto Marim da banda do norte as folhas..... Hũu
E da banda do sull as folhas..... II

Registam-se, desse modo, 55 castelos situados na raia portuguesa com as suas vistas de dupla *banda* (perfazendo um total de 110 vistas panorâmicas). A este número junta-se as vistas de Barcelos (numa única panorâmica) e de Sintra (três vistas panorâmicas). Estas duas últimas localidades, conforme salientam os autores, fogem à lógica do livro empreendida por Duarte de Armas, tendo em linha de conta que nenhum destes espaços geográficos se encontre situado em zona de fronteira e ao mesmo tempo não se reportam a edifícios propriamente militares, mas sim, ao Paço de Barcelos e ao Paço Real de Sintra. Segundo Mário Barroca, a inclusão destas duas localidades no manuscrito debuxado por Duarte de Armas acontece tão-somente, porque no período em que se elabora o manuscrito, as localidades e os seus respetivos Paços encontrar-se-iam em obras, como é exemplo, a respeito do Paço sintrense, o *Livro Truncado de Receita e Despesa de André Gonçalves*, de 1508.

Depois de elencadas as localidades e mencionadas as respetivas vistas panorâmicas, Duarte de Armas elabora um índice das plantas das fortificações (fl. III), podendo-se ler no topo do respetivo fólio a seguinte designação: *Começasse a tauoada das mesmas fortalezas em prata forma*. A expressão *prata forma* ou *prataforma*, conforme inicia a segunda parte do manuscrito (fl. 120 v), tem de ser entendida como expressão ou sinónimo de representação gráfica em planta dos edifícios fortificados.

Relativamente às panorâmicas realizadas por Duarte de Armas, o conjunto das diversas vistas traçadas revelam ser uma importante fonte iconográfica para o estudo e conhecimento do modo como se encontravam organizados os aglomerados urbanos em Portugal no início da centúria de quinhentos. Para além das representações urbanas e respetivas fortificações, é ainda possível realizar uma leitura topográfica por intermédio das paisagens e das suas inúmeras envolventes (montes, serras, escarpas, arvoredos, campos de cultura, caminhos, etc). Os registos das vistas panorâmicas possibilitam ainda fazer uma leitura ao nível hidrográfico, onde se destacam as pontes e respetivos rios e azenhas, assim como é possível observar apontamentos a respeito das possibilidades de navegabilidade.

São efetivamente registos de amplo valor descritivo, detalhístico e de ampla diversidade. Veja-se como estas panorâmicas não deixam de realçar um conjunto de cenas quotidiano, relevando mesmo um caráter pitoresco do modo de vida no período em que é feito o registo: note-se aspetos como aquele registado em Almeida onde se pode visualizar um caçador e seus dois cães; em Castelo Branco um almocreves com duas mulas carregadas de mercadorias; a cena campesina em Montalvão onde se observa camponeses a tirar água de um poço ou em Monsanto onde se destaca uma cena de pastoreio.

Ao longo das 114 vistas panorâmicas, é possível observar como Duarte de Armas tem uma preocupação que vai para além do elemento principal que se encontra a representar. Aliás como é notório no fólio que corresponde ao povoado de Juromenha, onde se pode observar no espaço extramuros uma igreja em ruína com a seguinte legenda: *Esta igreja se derybou no tempo da guera* [Duarte de Armas refere-se por certo à Guerra de Sucessão de Castela (1475-1479), onde o território de fronteira foi assolado por diversas incursões castelhanas].

No computo geral, Duarte de Armas procura sobretudo contextualizar a fortificação no seu espaço geográfico e da relação das fortalezas portuguesas com o outro lado da fronteira, exemplo disso é a representação das localidades de Sanlucar do Guadiana —junto a Alcoutim— e de Tui junto a Valença. Nesse sentido observamos como Duarte de Armas desenha também outras estruturas fortificadas, quer sejam portuguesas (como Beja, Idanha-a-Velha, Estremoz, Veiros, Guarda e Algoso) como castelhanas: na panorâmica referente a Ouguela, podemos ver a representação do castelo de Albuquerque; em Salvaterra do Extremo encontra-se representado o castelo de Peñafiel; em Piconha, o castelo de Randim; em Feixo de Espada à Cinta, o castelo de Vilvestre; em Campo Maior e Olivença vislumbra-se longinquamente a fortificação de Badajoz e em Monforte de Rio Livre vemos o castelo de Monterrey.

A segunda parte do manuscrito elaborado por Duarte de Armas inicia-se com a seguinte designação: *Daqui se começa a prataformadas fortalezas atrras debuxadas com suas alturas e larguras de muros e barreyras etc.*

São a representação de 51 plantas (duas plantas por fólio) das 55 fortalezas fronteiriças. Desta soma não constam as fortificações de Assumar, Montalvão, Valença do Minho e Vila Nova de Cerveira. Segundo Manuel da Silva Castelo Branco, a ausência da repre-

sentação das plantas destas fortificações deve-se ao facto, tal como demonstram as panorâmicas, de se encontrarem em ruínas, existindo somente muralhas e torres degradas, levando mesmo Duarte de Armas, a propósito de Valença, a salientar que *nõ tem fortaleza ne alcaide (...)*.

Um dos aspetos relevantes no manuscrito elaborado por Duarte de Armas é a configuração das plantas das fortificações. Da análise da do traçado dos espaços fortificados é possível estabelecer, segundo João Gouveia Monteiro, uma distinção entre perímetros muralhados irregulares e plantas com traçados de inspiração geométrica. Em relação ao primeiro caso (plantas irregulares), destacam-se 18 fortificações: Juromenha (fl. 123 v), Monsanto (fl. 127), Castelo Bom (fl. 128 v), Lapela (fl. 133), Moura (fl. 122), Monsaraz (fl. 122 v), Terrena (fl. 123), Alandroal (fl. 123), Ouguela (fl. 124 v), Castelo Branco (fl. 126), Penamacor (fl. 127 v), Pena Roia (fl. 129 v), Outeiro de Miranda (fl. 130 v), Bragança (fl. 130 v), Vinhais (fl. 131), Portelo (fl. 132), Piconha (fl. 132) e Castro Laboreiro (fl. 132 v).

No que se refere aos traçados geométrica ou de inspiração geométrica, o mesmo autor estabelece a seguinte distinção: plantas de formato retangular (14 casos) —Serpa (fl. 121 v), Mourão (fl. 122 v), Olivença (fl. 123 v), Campo Maior (fl. 124), Arronches (fl. 124 v), Monforte (fl. 125), Castelo de Vide (fl. 125 v), Nisa (fl. 125 v), Castelo Rodrigo (fl. 129), Mogadouro (fl. 129 v), Miranda do Douro (fl. 130), Vimioso (fl. 130), Monforte de Rio Livre (fl. 131) e Chaves(fl. 131 v)—; planta circular ou semicircular (7 casos) —Idanha-a-Nova (fl. 126), Salvaterra do Extremo (fl. 126 v), Castelo Mendo (fl. 128), Freixo de Espada à Cinta (fl. 129), Montalegre (fl. 131 v), Melgaço (fl. 132 v) e Monção (fl. 133)—; planta de formato quadrangular (6 casos) —Castro Marim (fl. 121), Elvas (fl. 124), Alpalhão (fl. 125), Penha Garcia (fl. 127), Sabugal (fl. 127 v) e Almeida (fl. 128 v)—; planta oval (3 casos) —Segura (fl. 126 v), Vilar Maior (fl. 128) e Caminha (fl. 133 v)—; e por último plantas de configuração trapeziforme (3 casos) como é o caso de Alcoutim (fl. 121), Mértola (fl. 121 v) e Noudar (fl. 122).

A representação gráfica destas plantas é isenta de qualquer escala. Contudo, Duarte de Armas não deixe de procurar uma relação de medidas entre os diversos elementos representados. Nesse sentido é possível observar como procura diferenciar a dimensão dos muros que compõem os panos muralhados, diferenciar as torres que se encontram adossadas ou as dimensões das torres de menagem das restantes estruturas, no entanto, a existência destas distintas representações gráficas não se regem por um exímio rigor proporcional. A este propósito, na panorâmica referente ao lugar de Olivença (vista da banda Norte), podemos visualizar a representação do próprio Duarte de Armas, no alto da torre principal do castelo a tirar as respetivas medidas da estrutura, para isso segura uma corda com um peso na ponta. Fica subentendido que o levantamento gráfico que é executado não permite referir a existência de uma exatidão métrica e de proporcionalidade, porém, toda a representação gráfica é na realidade um manancial extraordinário de informação.

Ao longo dos diversos alinhamentos murários e das diversas dependências que compõem as estruturas internas das fortificações, o escudeiro do rei faculta-nos uma noção métrica, para tal as cotas utilizadas são traduzidas por duas unidades: a vara (1 vara = 1,10 m), que em planta se traduz por V [em alguns casos, Duarte de Armas utiliza ainda a expressão gráfica de V+ para referir-se a meia vara, tal como se pode ler a propósito da planta de Vinhais (fl. 131): *Estas duas tores tem de altura sete varas e mea 7V+*] e o palmo (1 palmo = 0,22 m) representado graficamente por P.

Em todas as plantas é possível observar a utilização das unidades de medida da vara e do palmo. Dispostas ao longo de cada pano das muralhas, Duarte de Armas vai indicando o comprimento de cada componente. Do mesmo modo, existe uma preocupação latente por parte do escudeiro em relatar outras medidas associadas aos panos muralhados que compõem as fortalezas. Para a existência de uma melhor perceção das dimensões das fortalezas e dos seus múltiplos componentes, observa-se, para além da indicação do comprimento como já referimos, a existência da informação da altura das muralhas, bem como a grossura de cada uma delas: *Agrosura destes mouros 7 p+*, *Altura deste muro 7v 2 p*, *Atorre de menagem tem daltura 16v*, *Esta cisterna tem de vaao 7v 4p*, *Altura deste muro 7v 2 p* (Castro Marim, fl. 121).

Em termos da organização descritiva das plantas observamos uma preocupação em indicar o modo como se encontram delineadas as torres adossadas às muralhas, assim como o espaçamento existente entre elas. Do mesmo modo, também é percetível a minúcia do registo das suas respetivas medidas, quer no que diz respeito às suas alturas, como também às larguras

das mesmas. Nesse contexto, as anotações realizadas revelam que as torres dispostas no perímetro são mais elevadas que os panos de muralha e ao mesmo tempo mais baixas que as torres de menagem.

A torre de menagem era o elemento mais representativo da fortificação medieval. Na realidade, a torre de menagem é o centro nevrálgico do recinto muralhado, o último reduto de resistência dos ataques e assédios adversários.

Inicialmente, ou seja, numa construção de configuração românica, a torre de menagem, habitualmente de largas proporções e de configuração quadrangular ou retangular, encontrava-se isolada e colocada no centro da fortificação —no designado pátio de armas— aliás como podemos observar pelas plantas de Pena Roia (fl. 129 v), Castro Laboreiro (fl. 132 v), Portelo (fl. 132), Piconha (fl. 132) e Melgaço (fl. 132 v).

Face as circunstâncias bélicas, estes modelos tendem a ser substituídos. É já no decorrer do reinado de D. Dinis, quando existe um surto de modernização em torno das construções fortificadas, que as torres de menagem começam a surgir adossadas aos panos muralhados. Posteriormente, no decurso do século XV, as torres de menagem começam a deter uma configuração mais ampla, onde os pisos superiores passam a ter uma função habitacional, exemplo disso mesmo são das torres de menagem de Monforte de Rio Livre (fl. 131) e de Bragança (fl. 130 v).

Contudo, ao analisarmos o conjunto das 51 plantas traçadas por Duarte de Armas, é possível constar de modo bastante clarividente, tal como nos refere Mário Barroca e João Gouveia Monteiro, o uso maioritário de torres de menagem justapostas às muralhas e em "posição de canto", revelando com esta configuração uma tendência de contornos tardo-medievais. Apesar da tendência global das torres de menagem recaírem sobre um formato tendencialmente quadrado ou retangular, não podemos deixar de salientar os modelos de base poligonal. A esse respeito temos de destacar a planta de configuração hexagonal da torre de menagem de Castelo Branco (fl. 126); a planta hexagonal da torre de menagem, *fundada sobre penedia,* de Penha Garcia (fl. 127); a planta pentagonal da torre do Sabugal (fl. 127 v); sob a mesma configuração pentagonal são as torres de Portelo (fl. 132) e de Piconha (fl. 132).

Conforme salienta a historiografia, estas estruturas assumem cada vez mais uma função habitacional (exemplo: Castelo de Vide fl. 125 v ou de Bragança fl. 130 v, onde é referido que *esta tore damenagem tem daltura 24 v e agrosura do cimo dela 2 v 4 p e os cubelos dela sam majs altos 2 v / e tem afora ho apousentamento de todo cyma 24 apousentamentos de duas varas de larguo e 2 v 2 p de longo e no fundo da dita tore tem huma cisterna q tem 10 v de vão*). Tais circunstâncias motivaram a existência de um conjunto de alterações na sua configuração inicial, multiplicando-se o número de vãos e aposentamentos, sendo estes sistematicamente referenciados como sendo cobertos de abóbadas ou sobrados. Contudo, apesar da dinâmica que se encontra inerente a estas estruturas no final da Idade Média, as torres de menagem nunca perderam a sua vocação tradicional de cariz militar. Nesse sentido, observamos nas torres de menagem a existência de aljubes —Monsaraz (fl. 122 v), Campo Maior (fl. 124) e Castelo de Vide (fl. 125 v)—, cisternas: Noudar, cisterna em cima da torre, com *muyta auga* (fl. 122), Elvas (fl. 124), Castelo de Vide (fl. 125 v); Monforte de Rio Livre (fl. 131) e Chaves (fl. 131 v), ou tinham armazéns de material de guerra.

Apesar da modernização das torres de menagem, a tendência militar continua a ser evidente, sobretudo pela presença ou incorporação de sistemas de tiro vertical através da instalação de balcões com matacães: Castelo Rodrigo (fl. 129), Freixo de Espada a Cinta (fl. 129), Bragança (fl. 130 v), Chaves (fl. 131 v), Montalegre (fl. 131 v), Segura (fl. 126 v), Sabugal (fl. 127 v) e Olivença (fl. 123 v); ou balcões corridos (conhecidos também por *machicoulis*): Melgaço (fl. 132 v), Monforte de Rio Livre (fl. 131), Castro Laboreiro (fl. 132 v) ou então no Alandroal (fl. 123).

Ao longo das 51 plantas debuxadas, é notória a predominância da utilização de torres de configuração retangular dispostas ao longo do perímetro muralhado, seguindo-se a utilização de torres de formato quadrangulares e por último, embora em número bastante inferior, identificam-se torres com plantas de formato poligonal (como é o caso de Juromenha fl. 123 v, Idanha a Nova fl. 126 ou Freixo de Espada à Cinta fl. 129). As legendas ou comentários efetuados por Duarte de Armas ao longo do registo gráfico, permite-nos ainda percecionar a existência de torres vãs (Sabugal, fl. 127 v), torres maciças (Bragança, fl. 130 v), torres com *hum vão* (Castelo Branco, fl. 126), torres adossadas aos aljubes (Miranda do Douro, fl. 130, e Castelo Bom, fl. 128 v), torres com cisternas no seu interior (Idanha a Nova, fl. 126) e torres abobadas e torres sobradas.

O elevado número de torres que encontramos adossadas às muralhas e devidamente registadas por intermédio da representação gráfica de Duarte de Armas, revelam um aspeto importante em torno do modelo de defesa que se encontra implícito nestas fortificações. Segundo Mário Barroca, a utilização de múltiplas torres ou torrões justapostos, assim como a sua diminuição de espaçamento entre si, permite uma eficaz defesa e uma melhor capacidade de tiro. Estes e outros aspetos permitem evidenciar a importância do papel desempenhado pelo castelo de configuração gótica e a sua relação com a designada defesa ativa. Como refere a historiografia, ao longo do séc. XIII existiu um leque de modificações nas táticas militares de ataque e de defesa de um castelo. Tendo este aspeto como pano de fundo, a historiografia documenta a existência, sobretudo ao longo do reinado de D. Dinis, de múltiplas intervenções de modernização em inúmeros castelos de configuração essencialmente românica —castelo caracterizado pela defesa passiva—. A principal razão para avultadas intervenções prende-se pelo facto desses velhos edifícios fortificados já não conseguirem responder, de modo eficaz, às necessidades de defesa e ao poder neurobalístico que, entretanto, entrou em uso. Assim, dentro deste panorama e conforme salienta Vasconcelos Correia, o castelo iria deixar de confiar apenas na resistência da sua muralha para se tornar oposição agressiva sobre o sitiante.

Outro aspeto minuciosamente representado por Duarte de Armas no *Livro das Fortalezas*, são os cubelos. Estes torreões, de formato arredondados e adossados às muralhas e cercas (Terrena, fl. 123), começaram a surgir ao longo do século XIV, mas, segundo Rita Costa Gomes, a sua difusão e a sua larga implantação ocorre quando se verifica o surto de obras levadas a cabo no período manuelino, aliás como se pode verificar pelos apontamentos realizados por Duarte de Armas a respeito dos cubelos de Almeida (*Esta bareyra e cobelos se fizerõ novos*, fl. 128 v); de Vinhais (*Alicerces pera fundare ao redor desta cobellos*, fl. 131), ou em Terrena, onde Duarte de Armas refere que *estes cobellos erron começados* (fl. 123).

Também as barbacãs, parciais (de porta, junto a torre de menagem ou a outro ponto sensível da fortaleza) ou extensas (barreira que envolve a totalidade ou quase a totalidade da fortaleza), são representadas nas plantas traçadas por Duarte de Armas. A construção destas estruturas baixas são um claro sintoma de inovação arquitetónica face às novas questões bélicas. As barbacãs representam, em larga medida, uma primeira linha de defesa em relação aos panos de muralha, criando-se assim um primeiro obstáculo face ao inimigo.

Na sistematização gráfica que é realizada por Duarte de Armas, as couraças são também um dos pontos em relevo, sobretudo pela sua função. A couraça, segundo as palavras de Luís de Mora Figueroa, é uma muralha que, partindo do recinto fortificado, permite o acesso protegido a um ponto não muito distante, normalmente associado ao acesso de água, como seja um poço, ou para garantir o acesso ao mar ou rio, permitindo a fuga, mas também a entrada de reforços ou abastecimentos.

São poucos os registos de couraças presentes no *Livro das Fortalezas*. A sua identificação é possível ser feita, não por intermédio da planta, mas sim através das panorâmicas, onde o próprio Duarte de Armas as regista como *coyraça velha*, em Miranda do Douro e a *coyraça nova,* em Malgaço.

Um dos aspetos que mais se evidencia nas representações gráficas das fortalezas é o seu propósito bélico. Para assinalar os espaços reservados para a execução de tiro, Duarte de Armas dispõem, ao longo das plantas, representações de sinais gráficos de modo assinalar o local onde estão dispostas as troneiras simples (com ou sem fenda vertical) ou as torneiras cruzetadas.

Para além destes aspetos estruturais, que na realidade se manifestam fundamentais para o amplo conhecimento das fortalezas de fronteira (informação sobre o número de torres, a sua localização, dimensão das muralhas —grossura, comprimento, altura e a distancias entre as várias linhas de defesa, etc—), Duarte de Armas procura ainda, através das suas plantas (embora estas devem ser lidas em conjugação com as vistas panorâmicas), traçar uma leitura mais ampla, elucidativa, identificadora e métrica dos espaços intramuros que compõem as fortificações. Ao mesmo tempo, o escudeiro procura informar sobre a função de alguns desses mesmos espaços que se encontram no interior do recinto muralhado. Nesse sentido a leitura das 51 plantas permitem identificar os pátios internos, os acessos (portas da vila ou portas da traição), igrejas e capelas —Mértola (fl. 121 v), Juromenha (fl. 123 v), Ouguela (fl. 124 v), Arronches (fl. 124 v), Monforte (fl. 125), Castelo Branco (fl. 126), Idanha a Nova (fl. 126)—, cisternas, sinos, escadarias de acesso a andares superiores e para o acesso a pontos de água —Sa-

bugal (fl. 127 v), Vinhais (fl. 131), Bragança (fl. 130 v) e, principalmente, Montalegre (fl. 131 v)—, jardim (Elvas, fl. 124), quintal —Arronches (fl. 124 v), Monforte (fl. 125)—, laranjal (Moura fl. 122), estrebaria (Mourão, fl. 122 v), armazém (Monsaraz, fl. 122 v), pardieiro (Alcoutim, fl. 121) e cruzeiro (Castelo Branco, fl. 126).

Como já referimos anteriormente, este *Livro das Fortalezas* redigido em tempo de D. Manuel I, não representa um mero levantamento gráfico das múltiplas fortificações de fronteira. Pelo contrário. O manuscrito de Duarte de Armas, revela-se um instrumento fundamental para o conhecimento real e aprofundado do estado em que se encontravam as fortificações na raia portuguesa e que constituíam a primeira linha de defesa em relação ao reino vizinho. Desse modo, teremos de encarar este manuscrito como um instrumento para o conhecimento global dos edifícios e das suas reais necessidades para fazer face aos novos desafios impostos pela nova tipologia de armamento.

Por esse motivo, encontramos ao longos dos diversos desenhos um conjunto de apreciações sobre o estado de conservação das dependências ou obras que se encontram em curso. É exemplo disso é a planta de Vinhais e a sua torre de menagem. Em anotação marginal é referido que servia para o aposento do alcaide da praça fortificada porque a torre menagem encontrava-se danificada e sem condições de habitabilidade (*Esta tore seria aser adamenagem agora he toda derybada da parte de dentro da vjlla e nõ se medio por nõ poder ho encima tem degrosura do muro dela 1v 1 p*, fl. 131). Como este exemplo, encontramos outros que atestam o estado de conservação dos edifícios, as obras por realizar ou em curso.

Também em Noudar é dito que *esta tore he derybada* (fl. 122), assim como em Castelo Branco, onde Duarte de Armas refere que não foi possível tomar medidas da torre por se encontrar danificada (*Esta tore nom se anda por ser deribada*, fl. 126). No castelo de Moura é referido, por intermédio da legenda correspondente, que a torre de menagem tem aposentos em mau estado: *Esta tore he de menageme he abobodada e tem altura 23 v e tem em cyma huum apousentamento mall tratado* (fl. 122); em Terrena os *apousentamentos mall a tabyados* (fl. 123), no Alandroal os *aposentamentos sobradados danaficados* (fl. 123) e em Juromenha é dito que *os muros nas tores desta vila non se mjdirao por estarem muj danificados* (fl. 123 v).

O inverso também é uma realidade. Nesse contexto, Duarte de Armas, a propósito de Juromenha menciona que a torre de menagem *he abobodada e em cyma tem hum muj boom aposentamento novo* (fl. 123 v).

Para além destas apreciações, Duarte de Armas também menciona as obras realizada ou por realizar no momento em que concretizou esta jornada. Na planta de Elvas, o escudeiro redige a legenda onde destaca que um dos *cubelo nom he acabado* (fl. 124); em Penamacor, *esta tore da menagem nom era acabada ao tempo que eu avy e estava ja altura 14v+ e três de grossura ho muro dela 2v+* (fl. 127 v); em Arronches enumera que uma das dependência esta *começada* (não indica a que se destinava esta dependência, fl. 124v); em Nisa refere que *esta casa he começada de novo* (fl. 125 v); em Monforte de rio livre a torre de menagem esta *corregida de novo* (fl. 125), e em Miranda do Douro, Duarte de Armas salienta que o *muro desta bareyra he novo.*

O livro culmina com uma *Touoada das fortalezas do estremo de Purtugall e Castela.* Esta *tavoada* não é mais que um roteiro da jornada efetuada por Duarte de Armas entre Castro Marim e Caminha, onde vai salientando o percurso tomado entre cada fortaleza, registando, não só o seu nome, como menciona um conjunto de outros elementos, como sejam as léguas percorridas, o estado em que se encontram os respetivos caminhos, as disposições ou tipologias de terrenos, a existência de cursos de água e pontes.

Contudo, coloca-se a interrogação do propósito de D. Manuel I de incumbir a Duarte de Armas a execução deste levantamento. A resposta é ambígua e complexa. Como sabemos existe uma inevitável preocupação na promoção e consolidação da defesa do território através da sua primeira linha de fortificações, principalmente em tempo de guerra. Contudo, é em tempo de paz que se leva a cabo tal consolidação. Recordemos a celebração do *Tratado de paz*, em 1488, entre D. Afonso V e os Reis Católicos. Num dos pontos capitulares desse tratado é referido que as duas partes devem *derribar todalas as fortalezas que novamente tinham sido feitas em os ditos seus reinos, na raia, depois que o rei de Portugal entrara em Castela*. Esta determinação, ao que parece não foi plenamente executada. Mais tarde, já em plena governação de D. João II, segundo Rui de Pina, o monarca manda *prover e fortalecer e repairar todalas cidades, vilas e castelos dos extremos de seus reinos (...) e assim nesse ano mandara começar a cava e torres de Olivença o*

que os reis de Castela quiseram por rogos impedir mas sem resultado.

O mesmo desfecho acontece em tempos da governação de D. Manuel I. Rita Gomes, afirma que a concretização dos desenhos de Duarte de Armas se destinaria, seguramente, a julgar da necessidade de obras nos castelos raianos, mas também avaliar o andamento de muitos trabalhos já encetados e que o monarca procurava seguir de perto. Na mesma linha encontra-se Pires Nunes, quando salienta que D. Manuel, com a pretensão de ser jurado herdeiro da coroa do país vizinho, ordenou a realização da vistoria aos castelos fronteiriços, tendo o respetivo levantamento a preocupação de colocar em destaque o estado de ruína ou de operacionalidade desses mesmos edifícios.

No capítulo LXXXV ["Das Egreias, Mosteiros, Hospitaes, Castellos, Fortalezas, e outras obras que el Rei. Emanuel fez de novo, e mandou reparar (...)"] da Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel, redigida pela mão de Damião de Góis, é possível observar um notório empenho do monarca em concretizar uma política reformista em relação às estruturas militares situadas no extremo do país: *(...) Reparou ho castello Dalmeida, &ho vez quase de nouo. Fez ha fortaleza de Castelbom, & ha reparou de muros, & cauas, fez ho castello Dalfajates, & mandou cercar há villa. Fez de nouo ha torre, & fortaleza de Sam Vigenteda par do mosteiro de Betheleem toda de pedra canto, em que mandou poer muita artelharia, & gente de guarnição cõ que se ho porto vegia, & guarda. Mandou fazer ha cerca noua Doliuença, mandou de nouo cerquar ha villa de Campo Major (...)*.

Como se observa, existiu por parte dos monarcas portugueses, especialmente por D. Manuel I, uma larga preocupação em conhecer o estado destas linhas defesa, mas sobretudo dotá-las de mecanismos que resistam ao novo poder bélico. É nesse contexto que temos de encara o manuscrito levado a cabo por Duarte de Armas, podendo-se assim olhar na *perspetiva de um tempo de mudança do ponto de vista bélico, pois os velhos castelos medievais teriam de adaptarem-se as novas circunstâncias de armamento e táticas de guerra*.

As últimas palavras recaem sobre o autor do Livro das Fortalezas. São escassos os dados biográficos referentes a Duarte de Armas. Escudeiro da Casa Real de D. Manuel I e *grande pintor*, como lhe chama Damião de Góis na *Chronica do Felicessimo Rei Dom Emanuel*, terá nascido, conforme deduz Manuel da Silva Castelo-Branco, por volta do ano de 1465. Era filho de Rui Lopes de Veiros, também este escudeiro da Casa Real, bacharel em Direito Canónico, notário apostólico, escrivão da Livraria Régia e da Torre do Tombo. Esta referencia paterna é nos dada por intermediou de um documento de 1503, onde se lê claramente que: *(...) Eu Duarte Darmas que he verdade que receby de Pedro Allvarez requeredor do Paço da Madeyra mjll e duzentos reais os quaes eu delle receby pera os levar a meu pay Ruj Lopez escryvam da Tore do Tombo (…)* [A.N.T.T., Corpo Cronológico, Parte III, mç. 2, nº 31]. A par deste dado biográfico, o nome de Duarte de Armas ainda consta associado a outros dois documentos: o primeiro numa carta de alvará passada por D. João II cujo o redator foi o próprio Duarte de Armas: *(...) Feita em Lisboa, aos 13 dias de novembro, Duarted'Armas a fez, ano de 1491 (...)*; a outra referencia surge-nos já na viragem da centúria (a 3 de junho de 1500) e diz respeito a uma carta de quitação de D. Manuel I onde se pode ler: *(...) Duarte d'Armas recebedor que foi da nossa Chancelaria da Corte o ano passado de 98 (…)*.

A estes dados documentais ainda é possível associar outros elementos a Duarte de Armas. Por intermédio da crónica redigida por Damião de Góis sobre a vida e os feitos de D. Manuel I —*Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel* (parte II, cap. XXVII, fl. 45)— ficamos a saber que, em 1507, *el Rei todo ho tempo que viveo, trabalhasse muito por fazer guerra ahos Reis de Fez, Miquinez, & Marrocos, & aoutra provinçias de mouros, que sam da conquistas destes regnos, mandou noanno atras de mil & quinhentos & sette, dom Ioão de Meneses com tres caravelas,& hum navio de remo, sondar ha barra Dazamor, da Mámora, de Çale, & de Larache, & com elle Alvaro Ribeiro, & Gonçalo Rebeiro dous cavalleiros de Lagos, & Sebastião Rodriguez Berrio, & Pero Berrio seu sobrinho, de Tavira, & hum Duarte Darmas, grande pintor, que traçou & debuxou has entradas destes rios, & ha situaçam da terra*.

Segundo aponta o cronista, D. Manuel I terá ordenado a Duarte de Armas que seguisse com a armada capitaneada por D. João de Meneses ao Norte de África, aí o escudeiro e *grande pintor* tinha como a missão traçar e debuxar as barras das praças-fortes de Azamor, Mámora, Salé e Larache. Contudo, tal reportório gráfico não logrou chegar até aos nossos dias. Tal como também não chegou um suposto desenho de Duarte de Armas da estátua equestre da Ilha do Cor-

vo. A este respeito, diz-nos Damião de Góis, agora na *Chronica do Prinçipe Dom Ioam* (cap. IX, fl. 9 v), que o rei D. Manuel I terá incumbido o debuxador de se deslocar até à Ilha do Corvo para realizar um desenho de uma estátua equestre que aí apareceu: *Esta imagem q toda saia maçiça da mesma lagea mãdou elRei dom Emanuel tirar pelo natural por hum seu criado debuxador, que se chamaua Duarte Darmas, e depois que vio ho debuxo (...).*

Para além destes desenhos, que infelizmente não chegaram até nós, tem-se também atribuído ao Escudeiro de D. Manuel I outras referências gráficas. A Duarte de Armas é atribuída a autoria do desenho que abre o Foral Novo de Évora, de 1 de setembro de 1501. Conforme salientam os autores, existe uma coerência estilística entre a panorâmica do Foral Novo de Évora e as vistas que integram o Livro das Fortalezas. Como refere Mário Barroca, tal similitude pode verificar-se por pequenos pormenores, apontando mesmo a semelhança entre o desenho do guindaste representado na igreja de S. Francisco de Évora o com o pormenor do guindaste presente na vista de Penamacor e que se encontra desenhado no Livro das Fortalezas que existe na Biblioteca Nacional da Espanha (Mss 9241, fl. 18 v).

Segundo João José Alves Dias, a última noticia documental que se conhece a respeito de Duarte de Armas é de 11 de Novembro de 1516, *(...) feita em Lisboa a 19 dias do mês de outubro sob nossos sinais e selos, Duarte d'Armas, notário apostólico a fez, ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1516 anos (...).*

15. Unidades de descripción relacionadas: São conhecidas duas cópias do manuscrito realizado por Duarte de Armas. Uma das cópias é coeva e foi executada pelo próprio escudeiro de D. Manuel I. Essa cópia, tida como sendo o caderno de campo de Duarte de Armas, encontra-se atualmente depositada na Biblioteca Nacional de Espanha com a cota Mss 9241 e é referida pela historiografia como o Códice A.

Na realidade, o manuscrito de Madrid não se encontra completo. Somente apresenta as vistas panorâmicas, ficando a faltar as referidas plantas das fortalezas. Contudo, a historiografia tem visto neste este *Livro das fortalezas* como um caderno onde Duarte de Armas terá executado os levantamentos iniciais que depois serviram para a construção do manuscrito que se encontra depositado na Torre do Tombo (Códice B).

Mais tardia é a copia de Brás Pereira de Miranda. O manuscrito, hoje conservado na Biblioteca Nacional de Portugal (B.N.P., Il. 192), tem como título a seguinte referência: *Fronteira de Portugal forticada pelos Reys deste Reyno. Tiradas estas fortalezas no tempo del Rey Dom Manoel. Copiadas por Brás Pereira*. Datado de 1642, o manuscrito, de composição aguarelada, representa um conjunto de 55 castelos, não de duas vistas como o manuscrito de Duarte de Armas, mas sim contemplando uma única vista de cada fortaleza (fogem a esta regra a representação dos Castelos de Castro Marim e de Castelo Branco, ambos representados com duas vistas), no entanto, também este manuscrito não apresenta qualquer plantas.

16. Bibliografia: Pereira de Miranda, B., 1642; González Simancas, M., 1910-1911; Gois, D., 1926; Cortesão, A., 1935, pp. 110-120; Almeida, J., 1943; Cortesão, A. y Mota, A., 1960; Damião, G., 1977; Castelo Branco, M. S., 1990a; Castelo Branco, M. S., 1990b, (1997; 2006); Jorge Barroca, M., 1990-1991; Costa Gomes, R., 1991; Durand, R., 1993; Castelo Branco, M. S., 1994; Rodrigues Gonçalves, L., 1995; Costa Gomes, R., 1996, (2001); António Gomes, S., 1997; Jorge Barroca, M., 1998a; Jorge Barroca, M., D. 1998b; Nunes, P., 1998; Gouveia Monteiro, J., 1999; Jorge Barroca, M., 2000; Cid, P., 2001; Costa Gomes, R., 2003; Jorge Barroca, M., 2003; Pires Nunes, A., 2005; Gonçalves, I., 2005-2006; Pinto Calado, H., 2007; Jorge Barroca, M., 2008-2009; Gonçalves, I., 2009; Villamariz Oliveira, N., 2010; Alves Dias, J. J., 2016; Jorge Barroca, M., 2017.

Ricardo Jorge Nunes da Silva

42. Rasguño del claustro de la catedral de Salamanca, con algunas dependencias alrededor y diseños de tres claves de bóveda

1. Título: Rasguño del claustro de la catedral de Salamanca, con algunas dependencias alrededor y diseños de tres claves de bóveda.

2. Fecha: *ca*. 1510.

3. Autor: Juan de Álava (atribuido).

4. Localización: Salamanca. Archivo de la Catedral de Salamanca.

5. Signatura: Libro de Pareceres, cajón 44, legajo 1, nº 69, documento nº 15, f. 38.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un boceto del claustro de la catedral vieja de Salamanca, que incluye algunas dependencias del ala sur claramente identificables, entre ellas el cabildo, la librería y la capilla del arzobispo Anaya. Se dibujan también tres diseños de claves de bóvedas.

7. Soporte: Papel que presenta, como filigrana o marca de agua, una mano con puño y flor de siete pétalos unida al dedo corazón con una línea.

8. Estado de conservación: La hoja de papel ha resultado perforada por efecto de la corrosión de la tinta coincidiendo con una de las circunferencias trazadas; asimismo, el papel aparece rasgado desde el mismo círculo hasta el extremo superior izquierdo del papel. La mayor finura de la pasta de papel en la zona de la marca de agua también ha provocado una rotura coincidiendo con la línea derecha de la mano. No ha sido restaurado.

9. Técnica: Dibujo en tinta negra que ha sido trazado en parte a mano alzada y en parte haciendo uso de regla y compás. El uso de la regla se hace patente en una serie de líneas horizontales y verticales, dos de las cuales son perfectamente perpendiculares entre sí, lo que nos hace pensar en el uso de escuadra y cartabón. Huellas de uso de compás aparecen en el trazado de cuatro círculos incompletos, que han dejado pequeños orificios de la punta de este instrumento sobre el papel. El más grande tiene 2,9 cm de radio y aloja dentro de él otros dos pequeños círculos incompletos de 1 cm de radio, estos simplemente en rasguño. Un segundo círculo entintado e incompleto tiene 2,1 cm de radio.

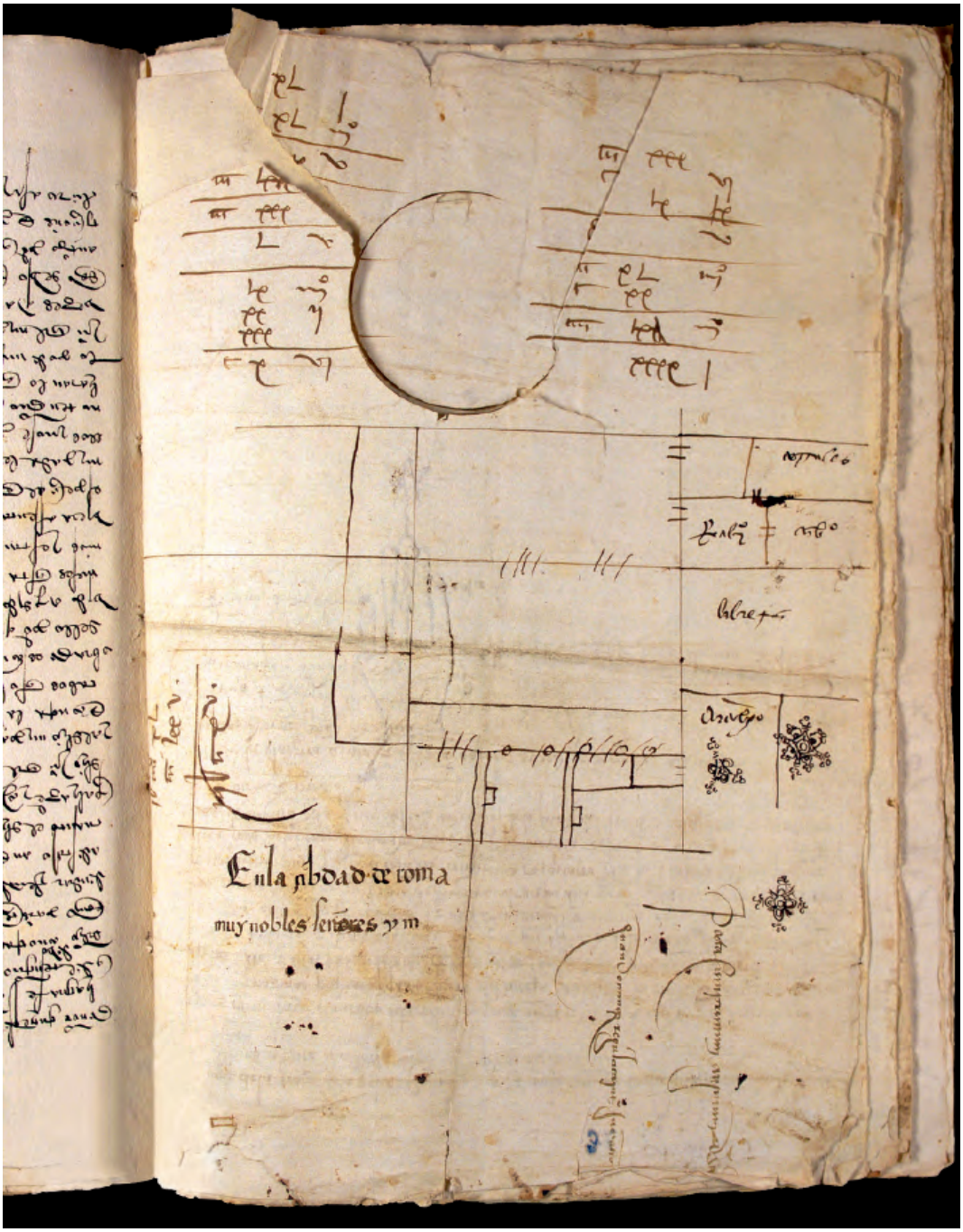
10. Dimensiones: 31,5 x 20,8 cm.

11. Anotaciones: La vuelta de un informe de Juan de Álava sobre la catedral se utilizó como borrador de cuentas, de caligrafías y también de un dibujo del claustro. Las anotaciones de este último se asocian a los espacios en torno al claustro. De arriba abajo leemos: *Corrales* / *Recibi*(mient)*o* / *Cab*(ild)*o* / *Libreria* / *Arçob*(is)*po*. Otras anotaciones cuya relación con el dibujo nos es desconocida son una serie de guarismos romanos. A la izquierda del círculo mayor: *XLI* / *XLIII* (línea horizontal) / *CCCLXXXV* (línea horizontal) / *CCCXXX* (línea horizontal) / *LV* (línea horizontal) / *LXIII* / *XXII* / *XXX* (línea horizontal) / *CXVI*. A la derecha del mismo círculo: *CCCXXX* / *CVI* / *LXIX* (línea horizontal) / DV (línea horizontal) / *CCCXLIIII* / *CXX* (línea horizontal) / *CCCCLX*(tachado: *X*)III (línea horizontal) / *XXXXI*. A la izquierda del círculo menor: *I U CCC* / *I U CCCCXL* / *CCCLXXV* (línea horizontal) / *III U CCXV*. Otros textos en la parte inferior de la hoja: *En la çibdad de Roma muy nobles señores y m* / *Pacta cum primum augurium adsu* / *Quam domino regula capito in ejation*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El rasguño aparece a la vuelta de un informe de Juan de Álava que señalaba todas las medidas de una catedral con su claustro y algunas dependencias, que Ana Castro dató en torno a 1510, entre finales de marzo (fecha a partir de la cual Antón Egas y Alonso Rodríguez, maestros nombrados por el rey para la ejecución de las trazas de la catedral nueva de Salamanca, se juntaron para trabajar en el asunto), y el 3 de mayo del mismo año, en que entregaron la traza definitiva.

14. Comentario: El dibujo está a la vuelta del *elegimiento* de Juan de Álava, que Chueca Goitia ubicó erróneamente en el año 1529. Castro Santamaría lo dató aproximadamente hacia 1510 y reconstruyó la polémica en la cual se inserta. En esencia se trata de la lucha de poderes que suscitó la ubicación de la nueva catedral, que enfrentaría a tres instituciones (Cabildo, Obispo y Universidad), iniciando un tira y afloja para defender sus respectivos intereses y edificios, que acabaría con la firma de un pacto conocido como la "Junta de los nueve maestros", celebrada el 26 de agosto


Enla abbad a toma
muy nobles señores y m

de 1512. Juan de Álava, como representante de los intereses de la Universidad, se identificaría con la opción de edificar la nueva catedral sobre el claustro de la antigua, salvando únicamente la librería, capilla de Anaya y parte del cabildo (es decir, las dependencias del lienzo sur del claustro, que son las que aparecen señaladas en nuestro rasguño), y por tanto, alejando lo más posible catedral y universidad. Esta opción incluiría la construcción de un nuevo claustro, al norte de la nueva catedral, del que también se dan medidas, así como otras dependencias (sacristía con su antesacristía y sagrario). Sin embargo, ni el nuevo claustro ni las dependencias citadas parecen haber dejado huella alguna en el dibujo.

Lo más claramente legible e identificable del dibujo son la librería y la capilla del arzobispo Anaya que se abren al lienzo sur del claustro —el único que se salvaría en esta opción de Álava—, junto a algunas dependencias más, hacia el este: adyacente a la librería, un *recibimiento* y *cabildo*, que a su vez linda con un espacio dividido en dos, del que la parte trasera son unos *corrales*. Como ha señalado A. Ledesma, la aparición del recinto del cabildo tiene importancia, pues precisamente entre 1510 —fecha en que la antigua sala capitular o capilla del Salvador es vendida a Rodrigo Arias— y 1525 —en que se construyen las nuevas salas capitulares— no había noticia de dónde se celebraban las reuniones del Capítulo.

Resulta fácil identificar algunas líneas de este rasguño, por ejemplo las pequeñas líneas paralelas que rompen perpendicularmente las rectas de los muros y que representarían los vanos de acceso a las diferentes dependencias. Así vemos una entrada desde el claustro a los *corrales*; otra desde el claustro al *recibimiento* y dos más desde esta última estancia: una a los corrales y otra al *cabildo*; una última a la capilla del *arçobispo*; curiosamente falta la de la librería. En otros casos, pequeñas líneas diagonales y paralelas parecen tachaduras de largas rectas: las interpretamos como la eliminación de los muros que delimitarían las crujías este y oeste del claustro. En este último caso incluso se pueden identificar algunos fustes de columnas (cinco pequeños círculos), todos tachados. Por tanto, es presumible suponer que en el proyecto de Álava todo ello sería eliminado (incluidas las crujías norte y sur del claustro, aunque no aparezcan representadas).

Hay una serie de espacios —en lo que correspondería al oeste del claustro— que es posible que representen las dependencias de la canónica, como ha señalado A. Ledesma. Dos de las tres estancias dibujadas parecen tener un altar (extrañamente orientado al norte) y una de ellas está subdividida en tres zonas. También es difícil de identificar un largo rectángulo —trazado con líneas vacilantes— al norte del claustro que podría responder a la crujía románica original.

A. Ledesma llega a identificar en este dibujo no solo el claustro, sino la misma catedral, con su perímetro externo e incluso con el círculo que sirvió para trazar su cabecera.

Solo resta describir el diseño de tres claves de bóveda, probablemente aquellas que recibían el nombre de "filacterias", que se tallaban en madera y se doraban, añadiéndose a las claves de cantería, que aparecían perforadas en el centro precisamente para colocar estos elementos decorativos. Tienen diversos diámetros y decoración, quizá porque una corresponda a una clave principal y las otras dos a secundarias. Son diseños tri o cuadrifoliares, a base de curvas y contracurvas y ejes cruciformes que sobresalen.

15. Unidades de descripción relacionadas: Se relaciona con el informe que se halla a la vuelta, donde se señalan todas las medidas para un proyecto de catedral, con su claustro. Ana Castro ha reconstruido hipotéticamente la catedral a partir de esas medidas.

16. Bibliografía: Chueca Goitia, F., 1951, pp. 26-27, y p. 102; Castro Santamaría, A., 1999, pp. 117-120, y p. 127; Castro Santamaría, A., 2002, pp. 177-178; Ledesma González, A., 2016, vol. 2, pp. 26-29.

Ana Castro Santamaría

43. Proyecto para la realización de un retablo dedicado a Santa Catalina para una ermita de Villanueva de Gállego (Zaragoza)

1. Título: Proyecto para la realización de un retablo dedicado a Santa Catalina para una ermita de Villanueva de Gállego (Zaragoza).

2. Fecha: 1512.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Fondo de muestras y trazas. Procede del protocolo de Pedro Serrrano, 1512, dos hojas dobladas, de las cuales, tan solo la segunda numerada como f. 9.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Proyecto para la realización de un retablo de pintura conformado por un banco de cinco casas o compartimentos y un cuerpo de tres calles de la misma anchura. En la central tenía que disponerse la tabla de la Santa titular, y sobre ella, un ático, y en las laterales, dos casas superpuestas. El conjunto debía protegerse mediante el correspondiente guardapolvo o polsera. El diseño presenta varias inscripciones para identificar las iconografías que habrían de desarrollarse en la casa central del banco —*San Gregori*—, en la tabla principal —*Senyora Santa Katalina*—, en las dos casas de la calle lateral izquierda —*Istoria de Santa Katalina*, tanto arriba como abajo—, y en las dos de la calle lateral derecha — *Istoria de Santa Katalina*, tanto arriba como abajo—. Además, en el ático resulta perfectamente reconocible el símbolo de la Cruz, y a los lados, las siluetas de María y San Juan, que no llegaron a desarrollarse.

7. Soporte: Papel verjurado.

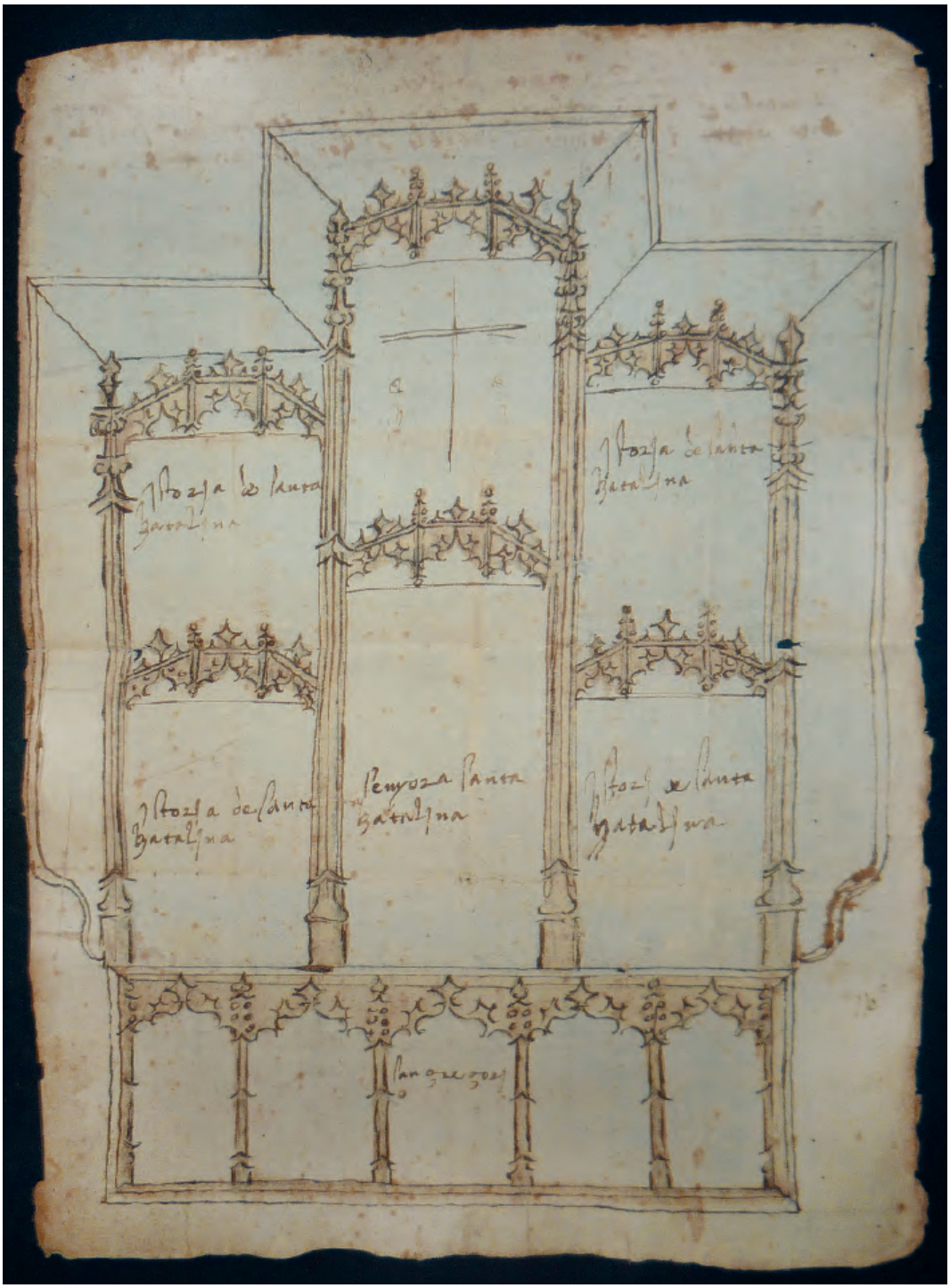
8. Estado de conservación: Bueno. Presenta dobleces como consecuencia de su inserción, junto a la capitulación o contrato, dentro del protocolo, de menores dimensiones.

9. Técnica: Dibujo a mano alzada, a tinta, en el que la estructura o mazonería ha recibido una aguada de tonalidad amarilla, hoy muy desvaída, para subrayar el hecho de que la estructura tenía que recubrirse con pan de oro.

10. Dimensiones: 30,5 x 21,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto, distribuidas por el diseño, figuran las siguientes anotaciones: *San Gregori* (en la casa central del banco o predela) / *Senyora Santa Katalina* (en la casa central de la máquina) / *Istoria de Santa Katalina* (cuatro veces, sobre cada una de las casas de las calles laterales). En el vuelto: (Al encabezamiento: *Die XVIIII mensis ianuarii anno Mº Dº XII Cesarauguste*) / (Al margen: *Concordia*) *Eadem die etc., en presencia de mi Pedro Serrano notario publico de Caragoca et de los testigos infrascriptos fueron personalment constituydos los honorables Jayme Perez et Nicolau Cit vezinos del lugar de Villanueba de Vurjacut en nombres suyos propios et asi como jurados del dicho lugar de Villanueba de vna part et maestre Martin Garsia pintor habitante en Caragoca de otra part los quales por causa de atemar vn retablo que se faze para vna hermita concordaron entre ellos la present capitulacion etc et el dicho maestro prometio et se obligo fazer la dicha obra iuxta la present capitulacion etc por precio de quinientos sueldos jaqueses de los quales atorgo hauer recebido dozientos sueldos et los CCC sueldos restantes se an de pagar los cient y cinquenta sueldos a Pascua Florida primera venient et los otros cient y cinquenta sueldos fecho y asentado el retablo etc los quales CCC sueldos los dichos jurados etc nombre propios se obligaron pagar etc e el dicho Martin fazer la dicha obra iuxta los presentes capitoles etc a lo qual obligaron etc et el dicho Martin Garcia dio por fianza de los dichos CC sueldos e de los que le daron a Johan de Artabia mercader habitante en Caragoca present qui tales etc dius obligacion etc fiat large. / Testes Domingo Quilez et Anthon de Gurrea habitantes Cesarauguste. / Yo he concertado con el pintor que se llama* (lac) *que toma el retablo de Sª Santa Cathalina de Villanueba por* (entre líneas: *D sueldos*) (palabras tachadas) *sueldos digo D sueldos y toma el retablo que hoy esta en* (palabra tachada). / *Pago P. Laraz por la cruz DCXXXXIII sueldos.* / *Jayme Perez Colau Cit jurados.* / *D sueldos CC sueldos luego los CL sueldos a Pasqua Florida los otros fecho y asentado y retablo. Testes Domingo Quilez et Anthon de Gurrea.*

12. Escala: No.



13. Observaciones: La hoja con el diseño, en cuyo vuelto se desarrolla el texto dispositivo, constituye la capitulación firmada entre los representantes de Villanueva de Gállego y el pintor Martín García para la realización de un retablo bajo la advocación de Santa Catalina destinado a una ermita de la localidad [A.H.P.N.Z., Pedro Serrano, 1512, dos hojas dobladas, de las cuales, tan solo la segunda numerada como f. 9, (Zaragoza, 19-I-1512); documento parcialmente transcrito en Abizanda y Broto, M., 1915, pp. 33-34, y en Lacarra Ducay, Mª C., 1983, nº 6, pp. 580-581]. En este caso, la hoja con el dibujo y el grueso del texto dispositivo se extrajo del protocolo para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositó en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z.

14. Comentario: Tal y como solía ser habitual, los representantes del concejo de Villanueva de *Vurjacut* —hoy Villanueva de Gállego—, y Martín García, pintor habitante en Zaragoza, acudieron al notario de la capital aragonesa Pedro Serrano con un acuerdo y un diseño para realizar un retablo dedicado a Santa Catalina para una ermita de la localidad, que el escribano testificó y protocolizó el 19 de enero de 1512.

El contrato no precisa cuál de las partes presentó el instrumento de representación gráfica, pero no hay duda de que se incluyó para fijar la estructura de la máquina que quería ejecutarse. No en vano, una de sus cláusulas establecía que el mueble había *destar guarnecido de maconeria asi como esta*(ba) *en la muestra.*

Por lo demás, el diseño venía a presentar un modelo muy habitual, conformado por un banco de cinco casas, y un cuerpo de tres calles de igual anchura. En la central tenía que alojarse la tabla de la Santa titular y el ático, mientras que las calles laterales debían albergar dos casas o compartimentos cada una. Diversas anotaciones sirvieron para precisar la iconografía de la casa central del banco —*San Gregori*—, la tabla titular —*Senyora Santa Katalina*— y las casas de las calles laterales —en todas ellas figura la misma inscripción: *Istoria de Santa Katalina*—. Por su parte, en el ático se representó el símbolo de la Cruz y comenzaron a esbozarse, de manera esquemática, las siluetas de Santa María y San Juan, que quizás no se ultimaron porque, tal y como se señala en el acuerdo, en el ático debía realizarse, únicamente, *un Crucifixo segunt esta començado*.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha adelantado en el apartado "Observaciones", la hoja con el dibujo, en cuyo vuelto se registra el acuerdo escrito, constituye el contrato suscrito por los representantes municipales de Villanueva de Gállego con el pintor Martín García para la ejecución de un retablo dedicado a Santa Catalina para una ermita del lugar [A.H.P.N.Z., Pedro Serrano, 1512, dos hojas dobladas, de las cuales, tan solo la segunda numerada como f. 9, (Zaragoza, 19-I-1512); documento parcialmente transcrito en Abizanda y Broto, M., 1915, pp. 33-34, y en Lacarra Ducay, Mª C., 1983, doc. nº 6, pp. 580-581]. Asimismo, conviene reiterar que la hoja con el instrumento de representación gráfica y el grueso del acuerdo escrito se extrajo del protocolo para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositó en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z.

16. Bibliografía: Abizanda y Broto, M., 1915, pp. 33-34; Lacarra Ducay, Mª C., 1983, pp. 563-564, doc. nº 6, pp. 580-581, y fig. nº 7, p. 571.

Javier Ibáñez Fernández

44. Proyecto para la construcción de la iglesia de Jávea (Alicante)

1. Título: Proyecto para la construcción de la iglesia de Jávea (Alicante).

2. Fecha: Anterior a 1513.

3. Autor: Domingo de Urteaga (atribuido).

4. Localización: Toledo. Hospital Tavera. Archivo General de la Casa Ducal de Medinaceli.

5. Signatura: No.

6. Descripción Alcance y contenido: Representa la planta de la iglesia parroquial de Jávea.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Regular.

9. Técnica: Rasguño previo. Se distinguen los agujeros del compás realizados para dibujar los círculos con los que se representan las claves de las bóvedas. Diseño delineado con tinta.

10. Dimensiones: 55,5 x 41,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto: *La capilla principal de la yglesia donde esta el altar mayor* (en la parte superior del diseño, junto a la cabecera) / *Campanario sobre esta capilla* (sobre la escalera de la torre) / *De aqui abaxo la obra nueba* (sobre el arco de triunfo del presbiterio) / *Capilla* (sobre el resto de capillas de la nave) / *Puerta* (en el muro meridional) / *Puerta* / *Sera la yglesia mas ancha que antes que lo nuevo dos tantos y medio alargase casy estas primeras capillas* (a los pies del templo). En el vuelto del papel con el diseño figuran las siguientes anotaciones: *La yglesia de Xabya* / *Traca de la iglesia de Xavea nº 4*.

12. Escala: No, pero el diseño se ha realizado a una escala 1:100.

13. Observaciones: El diseño fue doblado en cuatro partes para adjuntarlo al expediente, del que se encuentra separado y perdido.

14. Comentario: A finales del siglo XV en tierras valencianas se produce una nueva fase de feudalización. Las secuelas de los conflictos castellanos y las intervenciones en suelo italiano generan la necesidad de recompensar a las familias nobiliarias que apoyan a los monarcas.

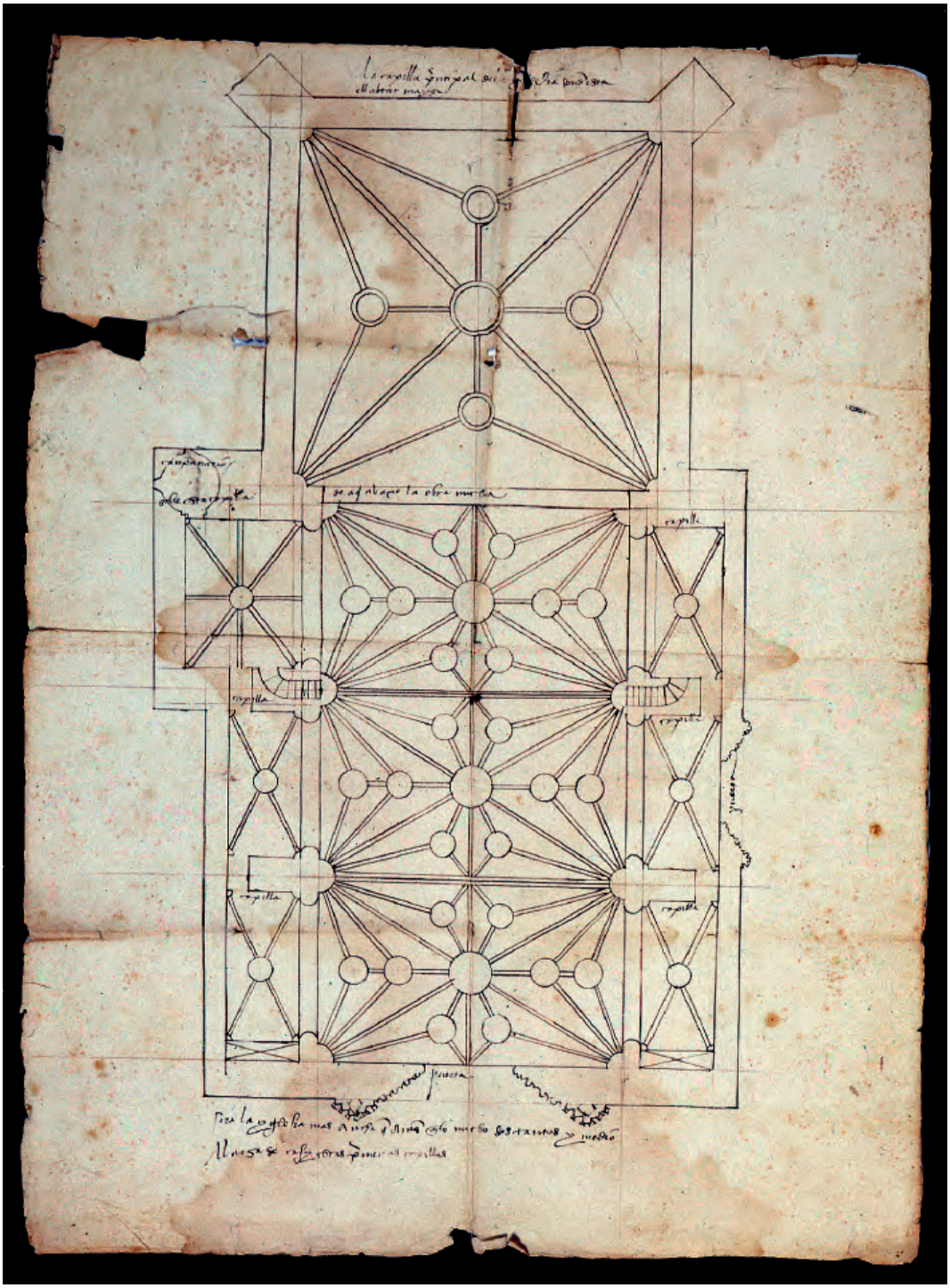
En 1484 el rey Fernando el Católico concede el título de marqués de Denia a Diego de Rojas, y en 1537 se permite que el marqués Luis de Rojas integre el marquesado en el mayorazgo de la casa.

No obstante, los marqueses eran conscientes de la fragilidad que les vinculaba a Denia, ya que su condición original de realengo y su importante puerto podía provocar el retorno a la Corona. Esta razón explica que al existir otro núcleo poblacional, Jávea, les hiciera pensar en la posibilidad de fomentar el crecimiento de esa otra localidad, hasta el momento bastante abandonada, como posible territorio que mantendrían si se les arrebataba Denia.

Es esta circunstancia la que explica el que en los primeros años del siglo XVI se procediese a la construcción de una nueva e importante iglesia en Jávea. El nuevo templo aprovechó como cabecera una capilla fortificada de planta cuadrada, cubierta con bóveda de crucería con terceletes. La ampliación proyectada fue de una nave de tres tramos con capillas dispuestas entre los contrafuertes y bóvedas de crucería de rampante redondo con terceletes y ligaduras. Sobre las capillas se disponía una galería de tribunas resuelta con arcos conopiales y decoración de bolas. Al exterior la iglesia presenta un buque cúbico, de sillería, con terrazas, roto únicamente por las portadas de arcos conopiales dispuestos entre pináculos de cañas macladas. Las portadas quedan protegidas por matacanes. Las bóvedas con ligaduras repetidas y la decoración de bolas son deudoras de la coetánea arquitectura castellana, los potentes enjarjes de los arcos, el rampante redondo de las bóvedas y los pináculos de cañas macladas prolongan la arquitectura valenciana de fines del siglo XV ejemplificada por la obra del maestro Pere Compte.

El diseño figura ya en una relación de documentos entregados al marqués hecha en febrero de 1580, en la que bajo el número 46 del listado se escribe: *Item una traça de la Yglesia de Xavea*. Aunque no tiene datos de la fecha de su realización, sí que es deducible el momento de la misma ya que los cambios sobre el proyecto fueron mínimos: la aparición de una mínima ligadura de los nervios de la crucería.

Se trata pues del proyecto con el que se ejecutó y si tenemos en cuenta que en la iglesia ya se estaba trabajando en 1513, se debió de dibujar en los primeros años del siglo. Su autoría debe atribuirse al maestro que conocemos por la documentación de Jávea:



Domingo de Urteaga. Es posible que se decidiese la realización de la obra en esta primera década de la centuria, momento en el que se negociaba con el rey la obtención del patronato de las rectorías de Denia y Jávea, con oposición del clero, y en el que los marqueses obtuvieron fuertes ingresos en 1506 con la venta de tierras que poseían en Cerdeña.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Arroyas Serrano, M. y Zaragozá Catalán, A., 2003; Zaragozá Catalán, A. y Gómez-Ferrer Lozano, M., 2007, p. 214; Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., 2009, p. 114; Jiménez Martín, A., 2011, p. 408.

Arturo Zaragozá Catalán

45. Croquis de la planta de la catedral de León

1. Título: Croquis de la planta de la catedral de León.

2. Fecha: 1514.

3. Autor: Desconocido. En el vuelto están anotados unos "recibís" de Diego Lequietio y de Ochoa de Landa, el de este último fechado en León el 4 de diciembre de 1514.

4 Localización: Simancas (Valladolid). Archivo General de Simancas [A.G.S].

5. Signatura: A.G.S., M.P.D., 38-098. La signatura antigua era: CSR.00013, 59, 1583-1584.

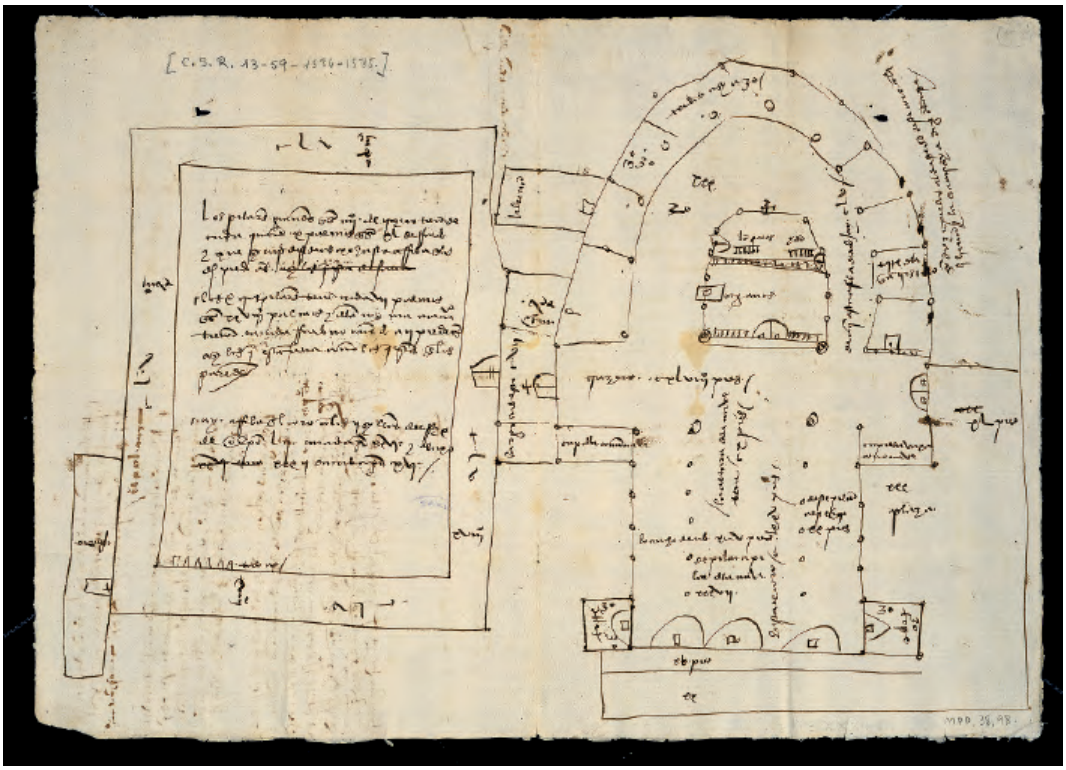
6. Descripción, alcance y contenido: Dibujo a mano alzada de la planta de la iglesia catedral de León y su claustro, con las distintas medidas del edificio escritas en números romanos y expresadas en pies o palmos. En ella se aprecia la planta de cruz latina con tres naves, la central bastante más ancha, en la que se han señalado los cinco pilares que la dividen en seis tramos rectangulares. El transepto sobresale en planta y genera un amplio espacio cuadrado en el cruce con la nave principal, delimitado por cuatro gruesos pilares. Los dos tramos extremos del crucero están señalados en el diseño como *capilla como nave* y *capilla viexa como nave* para aludir a que sus medidas y estructura son similares a las de la nave lateral. El crucero se une a la cabecera de la iglesia enrasando en anchura con ella sin que apenas se aprecie la división entre ambas partes. La cabecera dibujada no ofrece cambios respecto a la actual. Está formada por amplio presbiterio con su capilla mayor, girola y capillas absidiales. En el dibujo constan diez capillas alrededor, así como la sacristía vieja y la denominada *torre* del tesoro. Dentro del presbiterio figura dibujado el coro con los sitiales ocupando tres tramos, conforme a la primigenia disposición coral, en él se indican la ubicación de los órganos, las lámparas y las rejas que lo separaban de la nave principal.

Unida a la parte norte de la cabecera, ligeramente separada del claustro, se ha dibujado el rectángulo de la librería catedralicia. Uno de los elementos más destacados del dibujo es el claustro comunicado con la fachada norte del crucero. Se ha diseñado como un amplio rectángulo con las correspondientes medidas de las galerías claustrales. Otros detalles dignos de destacar son las puertas de acceso al templo y la disposición de las dos torres a ambos lados de la fachada occidental, así como el pórtico de poniente y el atrio que rodea el conjunto catedralicio por sus lados sur y occidental, respectivamente.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Dibujo a mano alzada con tinta sepia. Rotulación y explicación manuscrita sobre el papel.



10. Medidas: 43 x 31 cm.

11. Anotaciones: En el recto del dibujo aparecen numerosas anotaciones con las medidas de la longitud, latitud y altura del conjunto del edificio y de sus partes y elementos arquitectónicos más importantes. La mayoría de estas anotaciones figuran dentro de cada una de los distintos espacios y recintos de la iglesia y del claustro. Casi todas ellas van reseñadas en números romanos y expresadas con bastante precisión en pies o palmos.

En el diseño correspondiente a la planta de la iglesia figuran las siguientes anotaciones: *La altura de la nave tiene CX pies* / *Lo ancho de la nave, XLV pies* / *De pilar a pilar de la nave XXXVII* (estas tres anotaciones, en la zona donde está dibujada la nave central) / *De este pilar a este otro XX pies* (en la nave de la Epístola, en el espacio comprendido entre dos de los pilares de la nave principal, en referencia a la distancia que los separaba) / *Hasta el coro CLXXV pies* (en la nave principal, girado el texto 90º, para marcar la distancia desde los pies de la iglesia). Además, se anota: *Crucero CXLVIII pies* (en el crucero, hacia el lado del Evangelio) / *Capilla viexa como nave* (en una capilla de la parte suroeste de crucero) / *Capilla como nave* (en otra capilla en el lado opuesto del crucero) / *Organos* (en el centro de la cabecera de la catedral, tras el antecoro del recinto coral, señalados mediante un pequeño cuadrado con el que se indica su ubicación y existencia) / *Lamparas* (en la parte más cercana a la capilla mayor, junto a una puerta, con 12 pequeñas indicaciones que posiblemente aludan a su número y ubicación) / *De aqui asta arriba del coro CLV pies* (dentro de la girola, en su inicio en el lado sur) / *Todas asi a 30* (en las capillas centrales de la girola) / *XXX* y *30* (cifra que se repite en otra de las capillas absidiales de la zona este) / *Torre de la sacristia* (en referencia a la torre del tesoro o "torre de la reina", en el lugar donde estuvo la vieja sacristía, en la segunda capilla absidial meridional) / *Son diez capillas alderedor deste coro con la libreria y la sacrestia, digo de la torre* (por el exterior de la cabecera en la zona meridional). Asimismo, el autor ha señalado el espacio rectangular

de la *Libreria* catedralicia levantado y adosado a una de las capillas de la girola en la zona norte.

Junto con la planta del templo, el diseño también ofrece la planta del claustro catedralicio. En él se encuentran las siguientes inscripciones: *XVIII pies* / *CLV pies* (la anchura y la longitud de cada una de las cuatro pandas del claustro). En el centro de este cuadrado claustral figuran varias referencias relacionadas con la iglesia: *Los pilares grandes que son IIII del crucero tienen de cada quartero X palmos, que son XL de ruedo y que syempre desde baxo hasta arriba en las dos piedras* (tachado: *asy los que estan de fuera*) / *E los otros pilares tienen cada VII palmos que son XXVIII palmos e de la misma manera tienen en cada ruedo no mas de a II piedras asy los que estan fuera como los que estan en las paredes* / *Ay arriba en el coro con las II sillas del rey y del obispo LII, en cada parte XXVI y abajo XXXII, en cada parte XVI*.

Finalmente, subrayar que también se ha tenido en cuenta el imafronte occidental del templo con el dibujo de lo que serían sus tres portadas principales, las dos torres a ambos lados de los pies de la catedral, comunicadas con el interior de las naves. También se ha dibujado el pórtico o "plaza" que rodea el edificio por las zonas sur y oeste. En esta zona figuran las siguientes anotaciones: *XV pies* (delante de la fachada principal de la iglesia) / *Torre 30* / *30* (en el interior de cada una de las torres) / *XXX* / *plaza* (medidas en pies en el exterior, en el atrio sur) / *XL pies* (en el exterior, junto a la fachada sur del crucero). Además, a los pies de la planta de la iglesia también figura la signatura: *M.P.D., XXXVII-98*.

En el vuelto están anotados unos "recibís" de Diego Lequietio y de Ochoa de Landa, el de este último fechado en León el 4 de diciembre de 1514. En el mismo vuelto pone: *Medidas de la iglesia de León*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: El dibujo a mano alzada de la planta de la catedral leonesa, que se conserva en el Archivo General de Simancas, se data en torno a 1514, atendiendo al "recibí" de Diego Lequeitio y de Ochoa de Landa que figura en el vuelto fechado el 4 de diciembre de ese año. Se trata por lo tanto de uno de los testimonios gráficos más antiguos sobre el conjunto arquitectónico de León, antes de que el edificio gótico experimentara las importantes transformaciones llevadas a cabo en el Renacimiento y el Barroco. En este sentido el diseño constituye un magnífico ejemplo del estado en que se encontraba el templo catedralicio a comienzos del siglo XVI, y sobre todo, nos aporta las diversas medidas del edificio gótico y de sus principales elementos arquitectónicos. Medidas que van anotadas de manera manuscrita en las distintas partes de la planta y referenciadas en pies y palmos con números romanos. El pie era el sistema habitual de medición en la Castilla del siglo XVI y aunque la equivalencia no era uniforme, ya que existían algunas variaciones regionales, el pie castellano tuvo entonces una equivalencia de 28 cm.

La precisión y abundancia de los datos anotados en el dibujo a mano alzada hace pensar que fuera realizado como paso previo para llevar a cabo una traza definitiva, ejecutada conforme a un módulo. A la luz de los datos no es fácil establecer el módulo empleado, ya que faltan algunas referencias sobre el alzado, pero sí se puede constatar el frecuente recurso a la proporción numérica 1:3 entre la longitud de la nave y la anchura y altura. Por otro lado, el cuadrado de 30 pies de lado determina la medida de las naves laterales, las capillas absidiales, la girola y las dos torres.

El diseño reproduce con bastante fidelidad la planta original del conjunto gótico, tanto en la ordenación de espacios interiores, como en los recintos anejos donde sobresalen el claustro medieval, con la capilla y sala capitular alzada en la parte norte. También se ha dibujado la librería catedralicia proyectada en 1505 por Juan de Badajoz *el Viejo*, y el atrio y plaza de Regla que circundaba la catedral.

Uno de los aspectos más significativos que nos revela el dibujo es la creciente relevancia que ha adquirido en esas fechas el coro catedralicio. Situado en el centro del presbiterio, siguiendo el modelo francés, consta de 84 estalos, correspondientes a los que los maestros Enrique, Diego Malinas y maestre Copin de Ver realizaron entre 1461 y 1481. De su importancia litúrgica y simbólica dan fe los cerramientos y rejas que lo aislaban de los fieles a la vez que mantenía la diferenciación espacial con la capilla mayor del templo, como muestra del carácter autónomo y privilegiado del recinto coral reservado a las dignidades catedralicias. Tal es la justificación de los distintos sistemas de cerramiento que figuran en el plano, donde se indican las rejas que lo acotaban lateral y frontalmente (encargadas en 1488 a Pedro de Morones y en 1512 a maestre Dionis), las dos puertas —central y lateral— y el interés de los órganos y otro tipo de mobiliario, como las lámparas y atriles que también figuran referenciados.

15. Unidades de descripción relacionadas: El diseño figura entre la documentación del siguiente legajo: A.G.S., Casa Real-Obras y Bosques, leg. 00013-59.

16. Bibliografía: Rivera Blanco, J., 1982, p. 70; Campos Sánchez-Bordona, Mª D., 1990; Campos Sánchez-Bordona, Mª D., 2000; Boto Varela, G., 2004, p. 331.

María Dolores Campos Sánchez-Bordona y Joaquín García Nistal

46. Proyecto para la realización del coro de la iglesia parroquial de San Pedro de Alagón (Zaragoza)

1. Título: Proyecto para la realización del coro de la iglesia parroquial de San Pedro de Alagón (Zaragoza).

2. Fecha: 1515.

3. Autor: Guillem Bonet.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Fondo de muestras y trazas. Procede del protocolo de Juan Duncastillo, 1515, ff. 53 r-56 r, además de una hoja sin foliar con los dos diseños.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de una hoja, en la que se desarrollan dos diseños diferentes. En el recto, figura un croquis de difícil interpretación, con la representación en alzado y en perspectiva de un arco rebajado que quizás deba relacionarse con el portal, protegido por su correspondiente cobertizo, que habría de permitir el acceso al templo desde los pies, por debajo del coro, y en el vuelto, el desarrollo vertical del frente del propio coro, reflejando sus dos alturas, y en el espacio definido por la segunda, el diseño de su bóveda, construido a partir de un esquema de terceletes de nueve claves, en el que los terceletes alcanzan los diagonales, lo que acaba generando una suerte de octógono en torno al polo.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. Presenta dobleces como consecuencia de su inserción, junto a la capitulación o contrato, en un protocolo de menores dimensiones.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado, con los elementos de carácter decorativo terminados a mano alzada.

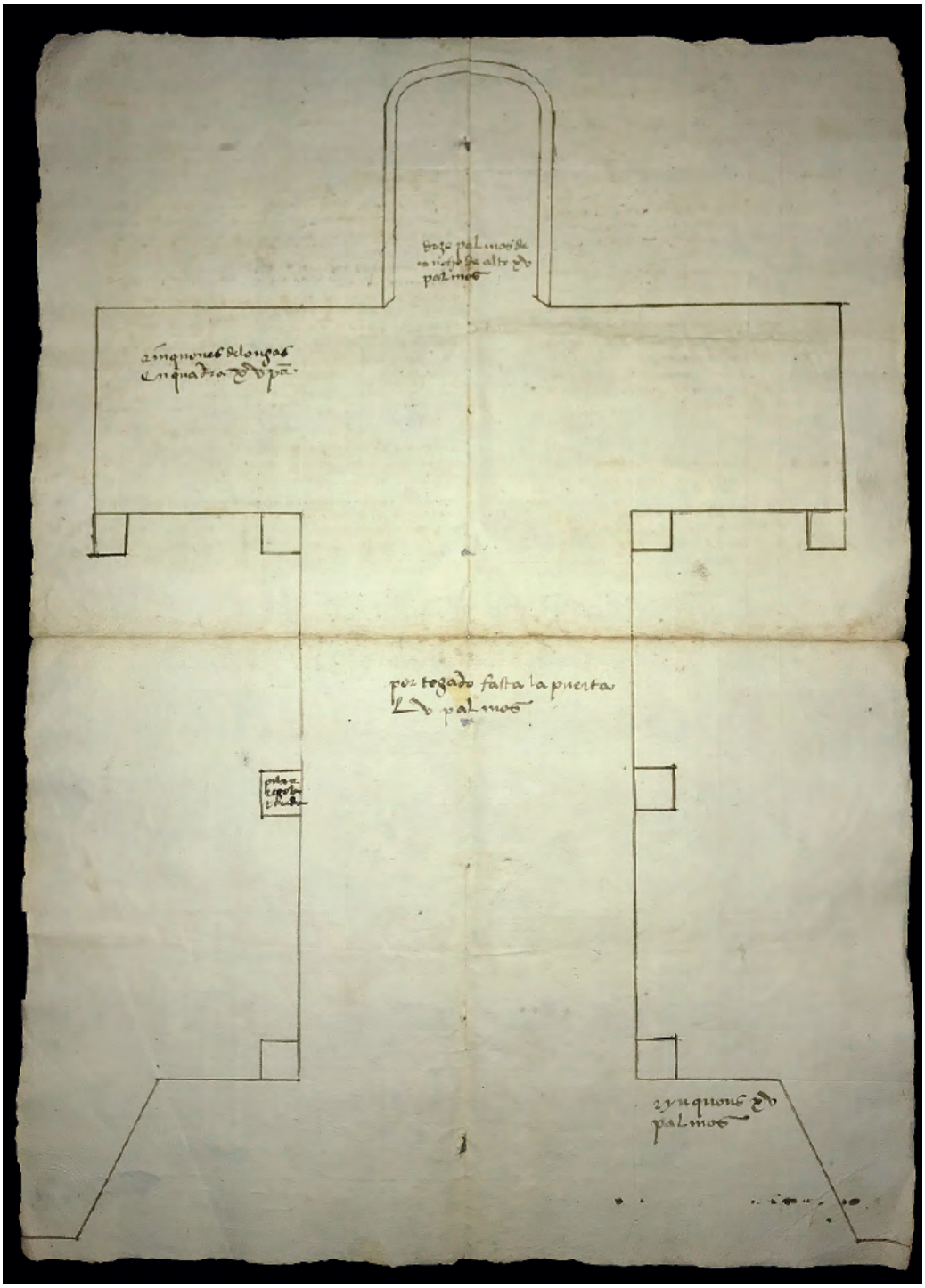
10. Dimensiones: 43 x 31,2 cm.

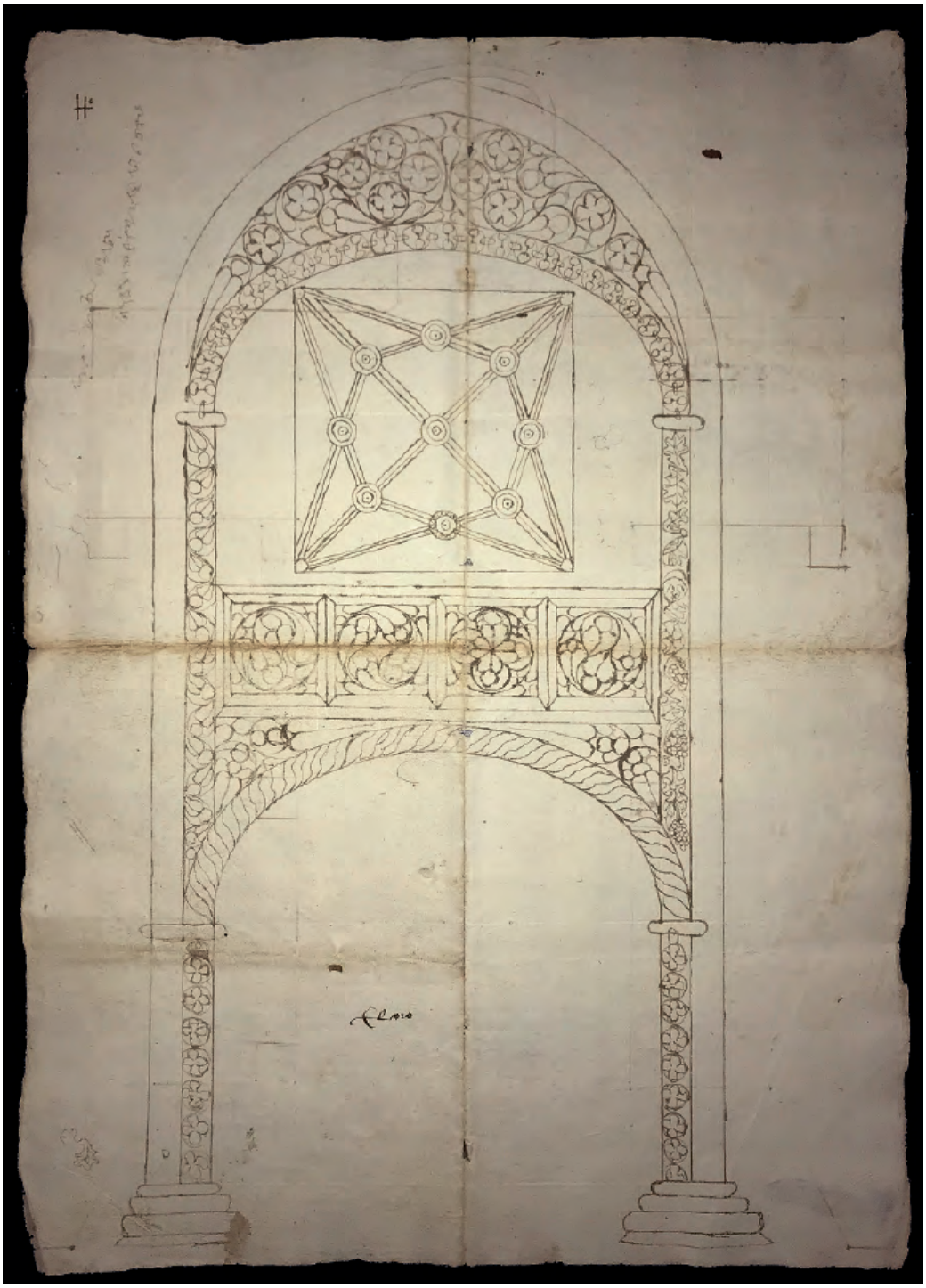
11. Anotaciones: En el recto, en el croquis del portegado: *Doze palmos de ancho de alto XV palmos / Rinquones de longas en quadra XV pa*(lmos) / *Portegado fasta la puerta LV palmos / Pilar de regola y media / Rymquon*(e)*s XV palmos.*

12. Escala: No.

13. Observaciones: Los diseños forman parte de la capitulación firmada entre Miguel Ximénez de Urrea, caballero habitante en la villa de Alagón, y Guillem Bonet, *maestro de villa habitante en la dicha villa*, para la realización del coro de la iglesia parroquial de San Pedro de Alagón [A.H.P.N.Z., Juan Duncastillo, 1515, ff. 53 r-56 r, además de una hoja sin foliar con los dos dibujos, (Alagón, 15-VIII-1515); documento publicado en en Ibáñez Fernández, J., 2008, doc. nº 4, pp. 93-95]. La hoja en la que se realizaron los dos instrumentos de representación gráfica se extrajo del protocolo para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositó en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z.

14. Comentario: Miguel Ximénez de Urrea, caballero habitante en la villa de Alagón, y Guillem


portegado fasta la puerta
de palmos
zinquenas de palmos



Bonet, *maestro de villa habitante en la dicha villa*, acudieron ante el notario zaragozano Juan Duncastillo portando consigo la capitulación o contrato para la realización del coro de la iglesia parroquial de San Pedro de Alagón y los diseños que nos ocupan, que fueron protocolizados por el escribano el 15 de agosto de 1515.

El acuerdo contemplaba la construcción de un módulo adosado al hastial del templo de *trenta palmos de ancho* o *de rouo*, es decir, de profundidad, que debía extenderse *desde el campanar fins a el respaldo que esta cabo la capilla de mosen Ayala*, es decir, desde la torre, situada en el flanco suroccidental del templo, hasta el contrafuerte de la primera capilla del lado del Evangelio (comenzando por los pies del edificio).

En ese módulo debía construirse el coro propiamente dicho, para lo que el maestro se comprometió a tender, entre pared y pared, un arco *sca*(r)*çano en ansa de paniera*, es decir, en "anse de panier", sobre el que cargar su estructura de madera, y a cerrarlo mediante una bóveda tabicada *de una farfa* —es decir, de una hoja de un ladrillo de grosor—, en cuyo intradós debía desarrollarse un diseño de crucería de *nueve claues*. La embocadura del coro también tenía que adoptar un perfil en *ansa de panera*, y el arco debía bocelarse *con una copada de maçoneria*, y protegerse mediante la confección de *un antipecho anta la parte de la yglesia de alchenz de cedaco de maconeria*. El acuerdo también prescribía la realización de un portal y de un cobertizo que permitiera el acceso al templo desde los pies, por debajo del coro, cuyas características y disposición se dejaron a juicio del maestro, que quizás trató de representarlos, de manera esquemática, en el recto del papel, y finalmente, la construcción de una escalera para subir al coro, cuya naturaleza no llegó a precisarse, entre otras cosas, porque dependía del espacio del que pudiera disponerse una vez planteada la obra.

En el contrato se hace referencia explícita al diseño en dos ocasiones concretas. La primera, para evitar tener que descender a describir la solución de crucería prevista para el coro, que, tal y como refleja el instrumento de representación gráfica, se concibió sobre un diseño general de terceletes de cinco claves, en el que los terceletes tenían que prolongarse más allá de su encuentro, hasta morir en los diagonales, lo que habría de terminar generando una suerte de octógono en torno a la clave polar. La segunda mención al diseño aparece en las cláusulas finales, en las que, después de imponerse la realización del antepecho, se prescribía la necesidad de que el maestro ejecutara la obra *segunt et en la suerte que si a traçado en la present plica segunt traca de tal sig*(signo de doble cruz)*no signada.*

Frente a los problemas de lectura e interpretación que presenta el croquis del recto, en el que tan solo resulta reconocible la representación abatida, sobre el plano, con cierta sensación de profundidad, de un arco rebajado; la representación del coro, además de perfectamente comprensible, resulta sumamente interesante, en tanto en cuanto constituye uno de los primeros intentos conocidos de doble proyección, en el que se reflejan, sobre el mismo soporte, y en cierta relación, el desarrollo vertical en alzado de la embocadura del coro, con sus dos pisos o niveles, separados por el coro propiamente dicho, y la proyección en planta del diseño que debía aplicarse a su bóveda.

La embocadura del coro tiene el interés de reflejar la pervivencia del gusto por un tipo de ornato propio del Gótico tardío, conformado por tracerías de perfiles sinuosos, con arcos a contracurva y formas alveoladas; un tipo de decoración que aparece descrito en la documentación de la época como labor de "claraboya", de "vesica piscis" o "vejiga de pez" —porque recordaba a las formas adoptadas por las membranas superficiales de los órganos de flotación de los peces—, o de "espejuelo", en alusión a los cerramientos calados con los que se cubrían las bocas o "rosetas" de diferentes instrumentos musicales de cuerda como laúdes, violas o guitarras, que se perforaban con estas mismas formas.

La obra llegó a ejecutarse, y aunque muy transformada, ha llegado hasta nuestros días. De hecho, todavía resultan reconocibles la parte superior de la embocadura del coro, con importantes vestigios de su decoración en yeso, y su propia bóveda, en la que se aplicó el diseño prescrito en el acuerdo, solo que enriquecido mediante el tendido de las ligaduras rectas que recorren sus lomos en las dos direcciones y en todo su desarrollo.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha adelantado en otros apartados de la ficha, y sobre todo, en el de "Observaciones", la hoja con los dibujos forma parte del contrato suscrito por Miguel Ximénez de Urrea, caballero habitante en la villa de Alagón, con Guillem Bonet, *maestro de villa habitante en la dicha villa*, para la construcción del

coro de la iglesia de San Pedro de la localidad zaragozana [A.H.P.N.Z., Juan Duncastillo, 1515, ff. 53 r-56 r, (Alagón, 15-VIII-1515); documento publicado en Ibáñez Fernández, J., 2008, doc. nº 4, pp. 93-95]. Asimismo, ya se ha señalado que la hoja en la que se ejecutaron los dos instrumentos de representación gráfica se extrajo del protocolo para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositó en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z.

16. Bibliografía: Ibáñez Fernández, J., 2008, p. 66, y doc. nº 4, pp. 93-95; Ibáñez Fernández, J., 2014a, p. 320.

Javier Ibáñez Fernández

47. Dibujos de la techumbre de la "Sala nueva" o del Trono de la Aljafería de Zaragoza y de otra sin identificar

1. Título: Dibujos de la techumbre de la "Sala nueva" o del Trono de la Aljafería de Zaragoza y de otra sin identificar.

2. Fecha: *ca*. 1518-1519.

3. Autor: Maestre Martín de Bruselas (atribuido).

4. Localización: Madrid. Fundación Casa de Alba.

5. Signatura: C. 21, nº 18.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un pergamino que recoge, a la izquierda, la representación de una techumbre ochavada sin identificar, y a la derecha, la de la "Sala nueva" o del Trono de la Aljafería de Zaragoza (1492-1493), reutilizado como encuadernación del testamento de Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524), obispo de Burgos y arzobispo de Rossano, ordenado en Burgos el 22 de diciembre de 1523.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Maltratado en los bordes. Con marcas de encuadernación en el centro (pliegue y agujeros de costura) y abundantes arrugas a causa de una escasa hidratación del pergamino a lo largo del tiempo. Recortado en los laterales y en su parte inferior.

9. Técnica: No se perciben rasguños previos. Realizados con ayuda de la regla (sobre todo el de la izquierda), pero, fundamentalmente, a mano alzada (algo especialmente perceptible en el de la Aljafería), a tinta negra. Además, se ha aplicado una aguada de la misma tonalidad, para generar efectos de luz y de sombra en ambos diseños.

10. Dimensiones: 31,5 x 23,5 cm.

11. Anotaciones: Debe señalarse que tan solo la inscripción desplegada en la parte baja del arrocabe de la techumbre de la Aljafería —*O MATER DEI MEMENTO M*—, realizada con la misma tinta empleada en el diseño, con unas primitivas mayúsculas humanísticas, así como la anotación identificativa dispuesta bajo este mismo dibujo —*La sala prinçipal del Aljaferia*—, realizada con tinta negra y una letra humanística con influencia de la bastarda francesa, parecen obedecer al momento de la ejecución de los instrumentos de representación gráfica, y cabe aventurar la posibilidad de que fueran realizadas por el autor de los mismos, a quien también podría atribuirse la plasmación del hacha de dos filos —una herramienta utilizada por los carpinteros— que aparece en la plana de la izquierda, sobre la techumbre ochavada sin identificar, en posición invertida. Asimismo, tanto la plana de la izquierda del recto, como el vuelto del pergamino, recogen toda una serie de inscripciones superpuestas, realizadas con una tinta de tonalidad diferente, que ha virado hacia el marrón, en un momento posterior.

En efecto, el dibujo de la techumbre ochavada fue empleado como soporte de prácticas caligráficas por un escribano de la segunda mitad del XVI. Las prácticas se realizaron, tal y como ya se ha señalado, en una tinta que ha virado hacia el marrón, y consistieron, sobre todo, en la repetición de abreviaturas y letras mayúsculas, aunque también se desarrollaron nombres completos, rúbricas e incluso dibujos. Entre las abreviaturas de nombres y tratamientos destacan los de *P^o^* (Pedro) / *D* (Don) / *Illmus* (Illustrissimus) / *Rmus* (Reverendissimus) / *Sr* (Señor) / *Fran^co^* (Francisco). Los nombres completos aparecen a veces rubricados: *P^o^ de Çifontes* / *P^o^ Matamoros* / *D. Marchio Montis Ferrati* / *Fran^co^ Perez de* / *D. Gonçalo Messia*. Algunos de los elementos del dibujo se emplearon como guía caligráfica. De hecho, entre los filetes del tambor de la cubierta ochavada se escribió: *Muy mag*. Igualmente se repasaron con la misma tinta, hoy de tono marrón, algunas líneas del dibujo para perfilarlo, o se aprovechó el óculo central para dibujar una especie de roseta; flores que también se aprecian en otras zonas del pergamino. Entre los dibujos realizados por este escribano destacan dos: un escudo con cinco flores de lis en sotuer, que podría relacionarse con diferentes linajes, como el de los Maldonado, los Porras, los Flórez…, y otro de difícil lectura.

En el vuelto del pergamino, que hizo las funciones de plana de la cubierta del testamento, se distinguen al menos cuatro textos de épocas distintas. El primero, que se puede fechar en el segundo cuarto del XVI, cuando el pergamino se transformó en cubierta del documento, identificó el documento como un *Testamento del obp^o^ de burgos* y lo numeró con el *N° 4* hasta en tres ocasiones. El segundo identifica el documento con el *N° 294* y el texto dice: *Presentada por don Antonio de Toledo* (tachado: *de Fonseca*). Más abajo, repite *León* tres veces. Todo parece indicar que el expediente se presentó como prueba documental de un pleito por el VIII señor de Coca y Alaejos y señor de Villoria, a finales del XVI, antes de que fuese nombrado conde de Ayala. El tercer texto, en tinta negra, datado a principios del XVII, proporciona más información: *Testamento del Sr. D. Ju^o^ Rodriguez de Fonseca obpo. de Burgos y arçobpo. de Rrosano. En*

Burgos a 22 de dy^e de 1523 ante Jeronimo Lopez notario. El cuarto es contemporáneo. Realizado en lápiz azul por el archivero de la Casa de Alba, da fe de la sustitución de la cubierta: *Se sustituyó esta cubierta con otra. Ve Coca y Al. L^o 16 - n° 16*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El pergamino, reutilizado como cubierta del testamento de Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524), obispo de Burgos y arzobispo de Rossano, ordenado en Burgos el 22 de diciembre de 1523, nos ha llegado absolutamente descontextualizado.

14. Comentario: El hecho de que el pergamino que nos ocupa, en el que se recogen los diseños de dos techumbres lígneas, una ochavada, sin identificar, a la izquierda, y la de la "Sala nueva" o del Trono de la Aljafería de Zaragoza, a la derecha, como encuadernación del testamento de Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524), obispo de Burgos y arzobispo de Rossano, ordenado en Burgos el 22 de diciembre de 1523, obliga a tratar de conectar la realización de los dos instrumentos de representación gráfica con el eclesiástico castellano.

En este sentido, conviene advertir que el prelado viajó a Zaragoza, formando parte del séquito de Carlos I, cuando el heredero del Católico acudió a la capital aragonesa para jurar los fueros del reino y para que sus cortes lo reconociesen como monarca; una jornada que habría de prolongarse de mayo de 1518 a enero del año siguiente. El prelado, que estaba construyendo su palacio en Toro (Zamora), su ciudad natal, desde 1513, pudo contemplar las techumbres realizadas tanto en el palacio de la Aljafería —en donde se alojaron el joven monarca castellano y sus acompañantes antes de hacer su entrada en la ciudad—, como en otros edificios zaragozanos, y pudo solicitar la reproducción gráfica de algunas de ellas para presentarlas como modelos a los carpinteros que habrían de ejecutar las de su residencia toresana.

La cubierta de *la sala principal del Aljaferia*, cuya conclusión fue contratada con los maestros moros Faraix de Gali, Mahoma de Palacio y Brahem Muférriz el 23 de abril de 1493, se representó con bastante fidelidad, excepción hecha del letrero que recorre su base, que, en lugar de recoger el panegírico de los Reyes Católicos realizado en caracteres góticos que todavía puede contemplarse en la actualidad, refleja una convencional referencia religiosa realizada con unas primitivas mayúsculas humanísticas. En efecto, no solo se dibujaron las partes estructurales visibles del artesonado, sino también las ornamentales, detallando los elementos esculpidos y pintados en aliceres, cintas y vigas. El dibujante mostró un especial interés en la plasmación del arrocabe, reflejando con pericia la hojarasca, los animales, las sogas, las rosetas, o las cuentas de rosario, y habría de legarnos una interesante representación de la tribuna, con unos arcos conopiales de flecha más acusada, pero con el antepecho original, decorado con motivos de "claraboya", "vejiga de pez" o "espejuelo", que no ha llegado hasta nosotros. Sin embargo, debió de verse obligado a simplificar el diseño del artesonado propiamente dicho, y la reducción del tamaño de las cintas entrelazadas y de los casetones le obligó a limitar o a eliminar algunos adornos como el yugo y las flechas del intradós de los artesones —que se esbozaron en el casetón superior de la izquierda— o los pinjantes situados en los entrecruzamientos de las vigas.

La formación arquitectónica del autor podría explicar su interés por representar el perfil en saledizo de toda la estructura de la techumbre, interrumpido tras las primeras molduras del arrocabe al haberse recortado el pergamino por su extremo lateral derecho para adaptarlo a su nueva función de cubierta, y pudo llevarle a reflejar la novedosa solución estructural del artesonado —con el encabalgamiento de dos órdenes de vigas— justo debajo del diseño, solo que el recorte del soporte, también por esta zona, dificulta la identificación de las líneas trazadas justo en este punto.

Por su parte, el diseño de la plana izquierda refleja una solución que arranca de un primer cuerpo de planta cuadrangular del que solo se ha representado uno de sus lados —con columnas abalaustradas y arcos rebajados, tras los que se percibe un espacio de planta rectangular, cerrado mediante un sistema artesonado—, que se ochava en altura, subrayando el cambio de planta mediante la inclusión de veneras, que cuenta con una suerte de tambor en el que se abren arcos mixtilíneos —en los flancos— y vanos de formato circular —en los frentes—, y que se cierra mediante una armadura de cuyo almizate o harneruelo pende un pinjante. La estructura, que incluye elementos del nuevo repertorio ornamental "al romano", como los soportes, sus capiteles, o la decoración desarrollada en las albanegas de los arcos, podría interpretarse como una suerte de precedente de las soluciones lígneas de naturaleza "cupulada" desarrolladas sobre las cajas de escaleras de diferentes palacios zaragozanos algunos años más tarde, como la

de la casa Zaporta (*ca*. 1549-1550), lamentablemente desaparecida, pero perfectamente conocida a partir de los precisos dibujos de Prentice y las fotografías tomadas antes de que se desmantelara, o la del palacio Donlope, felizmente conservada, que ya debía de estar ultimada en 1554. En todo caso, los problemas que plantea la identificación del espacio representado tras los arcos como el desembarco de una escalera —fundamentalmente, porque aparece como un ámbito cerrado, con sus rincones perfectamente definidos—, obligan a dejar abierta la posibilidad de que el diseño estuviera reflejando una solución de cubierta diferente, ideada para una *cuadra*, retreta o recámara.

La falta de documentación escrita ligada a estos dos diseños dificulta su adjudicación a un maestro concreto, pero cabe aventurar la posibilidad de que fuesen ejecutados por el arquitecto flamenco Martín de Bruselas, criado de Fonseca y maestro de su palacio toresano. Llegado a España con el prelado tras su último viaje a Flandes (1504-1505), comenzó actuando como veedor de las obras de la catedral de Palencia, para pasar a colaborar en diferentes juntas de maestros de la mano del eclesiástico. Su reputación le llevó a participar en la ejecución de la escalera del palacio del V conde de Benavente en Valladolid, primer ejemplo de escalera doble-claustral castellana, y a trabajar para el propio Fernando el Católico, realizando diferentes diseños parciales para el sepulcro del monarca y su esposa. Su cercanía a Fonseca, y el hecho de que estuviese dirigiendo las obras de su propio palacio, invitan a contemplar la posibilidad de que fuera el encargado de realizar ambos diseños, una hipótesis que parece tanto más plausible por cuanto la inscripción que identifica la techumbre de la Aljafería acusa el conocimiento —y el manejo— de la letra bastarda francesa.

En definitiva, las muestras pudieron realizarse por orden de Juan Rodríguez de Fonseca durante su estancia en Zaragoza, entre 1518 y 1519, por el maestro del prelado, llamado Martín de Bruselas o Maestre Martín, que estaba dirigiendo las obras del palacio que el eclesiástico se estaba levantando en Toro. La residencia, que Fonseca pretendía convertir en la casa solariega del estado de Coca y Alaejos, se cubrió con ricos artesonados armados por el carpintero local Francisco de la Fuente, que pudo servirse de estas muestras. De hecho, aunque el edificio desapareció en el siglo XIX, algunas descripciones permiten evocar sus ricas techumbres, como la del salón principal, que, según estos testimonios contaba con un arrocabe columnado.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Vasallo Toranzo, L., 2018, pp. 226-227, y fig. nº 52, p. 228.

Luis Vasallo Toranzo y Javier Ibáñez Fernández

48. Proyecto para la construcción del claustro de la enfermería del monasterio de Guadalupe (Cáceres)

1. Título: Proyecto para la construcción del claustro de la enfermería del monasterio de Guadalupe (Cáceres).

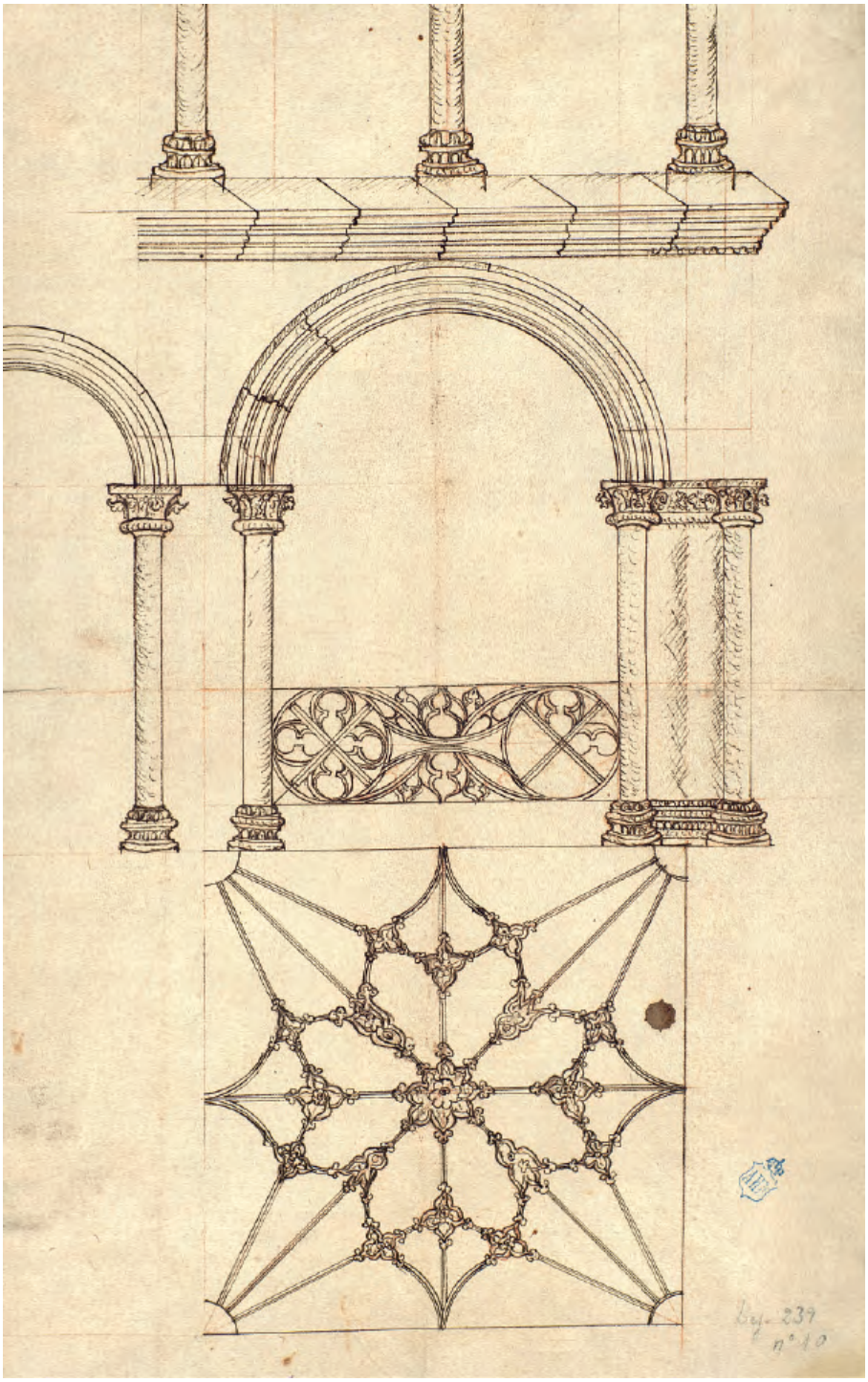
2. Fecha: *ca*. 1518-1519.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 18. Procedente del Leg. 239, nº 10.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño constituye un tempranísimo ejemplo de doble proyección ortogonal, siguiendo el gráfico habitual "planta-alzado" (en realidad, una perspectiva frontal), en el que, al diseño de crucería previsto para uno de los tramos de la galería inferior de un claustro, le corresponde, no un


Leg. 237
nº 10

alzado propiamente dicho, sino la perspectiva frontal de la panda de un patio que consta, por lo menos, de dos piso o niveles, el segundo de los cuales no aparece representado en todo su desarrollo vertical.

La bóveda obedece a un diseño de terceletes de cinco claves, con ligaduras rectas recorriendo sus dos lomos en toda su extensión. De los diagonales arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, sendos combados de flexión convexa que alcanzan los terceletes poco antes de su encuentro, señalando una nueva teoría de claves de las que parten nuevos nervios curvos, en este caso, de perfil cóncavo, que van a morir a los puntos medios del tramo, y que terminan generando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio. Llama poderosamente la atención el fortísimo sentido decorativo otorgado a las claves, e incluso a varios de los nervios, como los combados convexos lanzados entre los diagonales y los terceletes.

Por su parte, el primer piso se articula mediante pilares con columnas adosadas, de las que arrancan dos arcos de medio punto de diferente flecha, mientras que el segundo lo hace mediante columnas aisladas, a modo de pies derechos. El vano de la derecha del primer piso se cierra mediante un pretil decorado con labor de "claraboya", "vejiga de pez" o "espejuelo", y el segundo de los niveles arranca de una moldura sobre la que se asientan las basas y los fustes de sus columnas.

7. Soporte: Papel verjurado. El soporte ha sido entelado.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Se intuye el uso de la sanguina tanto en la cuadrícula realizada para desarrollar el diseño, cuanto en algunos puntos concretos, como el pretil decorado con labor de "claraboya", "vejiga de pez" o "espejuelo" del primer piso del claustro, o las claves de la bóveda. En su realización se ha utilizado la regla y el compás, pero algunos elementos, como las basas de los soportes, sus capiteles, o las claves de la bóveda, se han realizado a mano alzada, incluso en el entintado final, realizado con tinta de tonalidad sepia. Además, se observa la aplicación de un discreto sombreado sobre los soportes, o en la moldura de separación entre los dos niveles del claustro, que contribuye a otorgar una cierta sensación de volumen a todos estos elementos.

10. Dimensiones: 39,7 x 25,7 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Sello del *AHN* en el recto, y a lápiz, el legajo de procedencia (*Leg. 239 / nº 10*).

14. Comentario: Integrado dentro del conjunto de diseños procedentes del monasterio de Guadalupe que se conservan en el Archivo Histórico Nacional, el dibujo que nos ocupa resulta especialmente problemático por cuanto no ofrece ninguna indicación sobre su autoría, su cronología, o el edificio para el que pudo realizarse.

A Chueca Goitia, que creyó descubrir en este instrumento de representación gráfica *un arte que* (coincidía) *muy bien con el florido estilo de Juan Guas*, la extraordinaria *riqueza y primor de sus miembros*, así como *el lujo y los detalles de su ornamentación*, le llevaron a plantear la posibilidad de que se hubiera realizado para las galerías del palacio —la Hospedería Real— levantada para los Reyes Católicos a los pies del monasterio cacereño entre 1487 y 1491; un edificio que, al parecer, llegó muy deteriorado a la exclaustración derivada de los decretos desamortizadores del siglo XIX, y que, reutilizado temporalmente como acuartelamiento, terminó siendo demolido en su práctica totalidad en 1855.

Esta hipótesis parece descartable, por cuanto, a pesar de la desaparición del grueso del edificio, el importante *corpus* documental reunido sobre su proceso constructivo, publicado por María del Carmen Pescador del Hoyo, permite descubrir que Juan Guas concibió el patio del palacio como un claustro de dos alturas articulado mediante pilares de sección octogonal, con galerías de arcos de perfil rebajado y mixtilíneo, cerradas mediante techumbres de madera, y que las obras se desarrollaron según lo previsto. Así vendrían a confirmarlo los escasos restos que nos han llegado de este ámbito, como las basas pétreas de sus soportes, que, en consonancia con cómo fueron aquellos, presentan un perfil ochavado, y una rica decoración escultórica (Pescador del Hoyo, Mª C., 1965, p. 355, y lám. XVIII).

Frente a ello, más allá de poder reflejar el frente de una de las pandas de un patio, por lo menos, de dos alturas, el diseño que nos ocupa presenta una solución radicalmente distinta, construida a partir del empleo de pilares con columnas adosadas en el primer piso, y columnas aisladas, a modo de pies derechos, en el segundo, con basas profusamente decoradas en los dos niveles, y capiteles ornamentados con elementos

de naturaleza vegetal en el primero. De ellos arrancan los arcos de medio punto de una galería, que, según lo proyectado, tendría que haberse cerrado mediante el volteo de bóvedas de crucería.

La destacada presencia de la columna en este dibujo obliga a recordar que el primer proyecto para la construcción del claustro de la enfermería del monasterio de Guadalupe, del que, curiosamente, no ha logrado identificarse ningún diseño hasta el momento, debió de contemplar la utilización de este tipo de soportes. Desde luego, su ejecución, acordada con Vasco de la Zarza en el mes de agosto de 1518, obligó a los jerónimos a contratar el suministro de sesenta y ocho fustes de jaspe de las canteras de Huerta del Rey (Burgos), que debían entregarse *bien desbastados e despues redondeados, muy limpios,* (sin) *hoyo alguno*, tal y como llegó a explicitarse en la capitulación, firmada a comienzos de 1519. Al final, los retrasos acumulados en la extracción de los bloques de piedra, los elevados costes de la operación, pero también, la previsión de nuevas —y abultadas— expensas relacionadas tanto con el desbaste y pulimentación de las piezas, como con su acarreo hasta Guadalupe, inclinaron a los religiosos a renunciar al proyecto, lo que les llevó a cancelar los acuerdos establecidos tanto con Zarza, al que tuvo que indemnizársele, como con los responsables del trabajo en la cantera y quienes tendrían que haber transportado los soportes hasta el monasterio, en septiembre de ese mismo año. En el segundo de los proyectos, realizado por fray Martín Vaca —prior de la Sisla— y Juan de Torollo en 1520, todavía pudo llegar a contemplarse la utilización de columnas (fichas núms. 50 y 51), en este caso aisladas, para la articulación del patio, pero, desde luego, las primeras plantas generales delineadas por Antón Egas y Alonso de Covarrubias cinco años más tarde terminarán imponiendo un cambio de rumbo al proponer el empleo de pilares (fichas núms. 61 y 62), los soportes que acabarán utilizándose en la articulación de este espacio.

Todo ello nos invita a proponer la posibilidad de que nos encontremos ante un diseño relacionado con el primer proyecto para la construcción del patio de la enfermería de Guadalupe, contratado con Vasco de la Zarza en 1518, y abandonado un año más tarde; una horquilla temporal perfectamente compatible tanto con lo reflejado en el dibujo, como con el sistema de representación gráfica utilizado en su ejecución.

En efecto, en el diseño se combinan algunos elementos de evidente tradición bajomedieval, como el antepecho del primer piso, decorado con labor de "claraboya", "vejiga de pez" o "espejuelo", con otros más novedosos, propios de los primeros compases del Quinientos. Este sería el caso del diseño de la bóveda, enriquecido mediante combados, pero, muy especialmente, el de toda una serie de elementos de naturaleza arquitectónica declinados "a la antigua", como las propias columnas, los arcos, o la moldura prevista para la separación de los dos pisos —en la que llegó a iniciarse, en su base, un delicado denticulado—, que, a nuestro juicio, bien pudieron realizarse antes de la publicación de las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo en 1526; fecha tras la que, atendiendo, seguramente, a la aparición de esta obra, que tendrá la virtud de facilitar a todo tipo de artífices un amplio repertorio de modelos de aplicación arquitectónica de naturaleza anticuaria, se había querido situar la ejecución de este instrumento de representación gráfica (Jiménez Martín, A., 2011, p. 394).

Con respecto al sistema de representación empleado en la realización del diseño, una suerte de doble proyección ortogonal siguiendo el gráfico habitual "planta-alzado" (en realidad, una perspectiva frontal), debe advertirse que ya aparece en otros proyectos de comienzos del Quinientos, como el presentado para la construcción del coro de la iglesia parroquial de San Pedro de Alagón (Zaragoza) por Guillem Bonet en 1515, estudiado en este mismo volumen (ficha nº 46), pero debe reconocerse que el uso de la fórmula no llegará a generalizarse hasta la publicación y difusión de las *Regole* y el *Terzo libro* de Sebastiano Serlio (1537 y 1540), que verán la luz en castellano en un solo volumen en 1552, 1563, y 1573.

15. Unidades de descripción relacionadas: Vinculado al monasterio de Guadalupe, procede de Leg. 239, nº 10.

16. Bibliografía: Chueca Goitia, F., 1966, p. 176; Pescador del Hoyo, Mª C., 1965; Pescador del Hoyo, Mª C., 1968; Domínguez Casas, R., 1993, pp. 349-354; Mateo Gómez, I., López-Yarto Elizalde, A. y Prados García, J. Mª, 1999, pp. 118-141, espec. p. 125; Andrés González, P., 2001; Ruiz-Ayúcar y Zurdo, Mª J., 2009, vol. 1, pp. 316-319; Jiménez Martín, A., 2011, p. 394; Villaseñor Sebastián, F., 2016, pp. 211-215.

Javier Ibáñez Fernández y Fernando Villaseñor Sebastián

49. Proyecto para la escalera de la sobreclaustra de la catedral de Palencia

1. Título: Proyecto para la escalera de la sobreclaustra de la catedral de Palencia.

2. Fecha: 1519.

3. Autor: Gaspar de Solórzano.

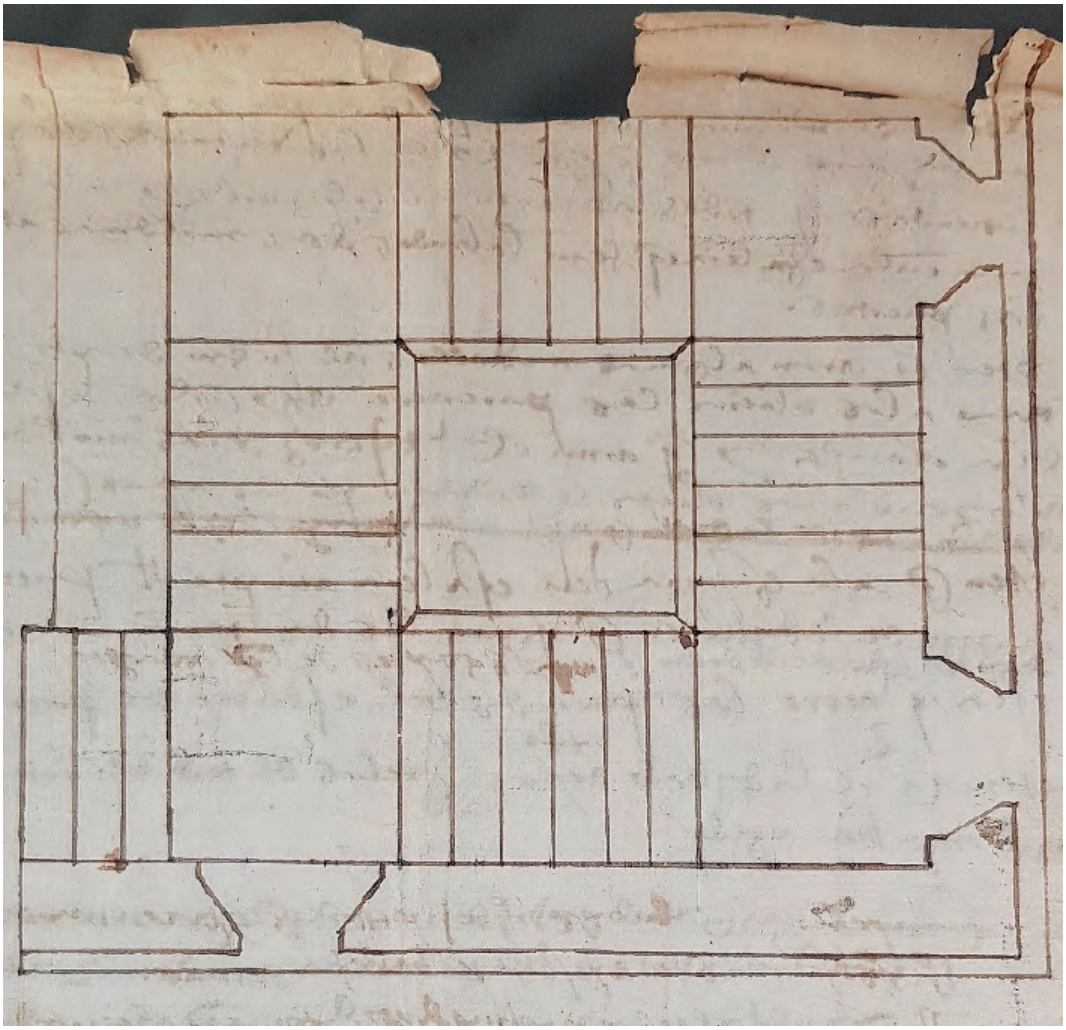
4. Localización: Palencia. Archivo de la Catedral de Palencia.

5. Signatura: Condiciones y diseño en Secc. Histórica, Arm. 1, Leg. 4, nº 89, ff. 4 r-8 v, espec. f. 8 v.

6. Descripción, alcance y contenido: Diseño para la escalera del claustro de la catedral de Palencia.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno.



9. Técnica: Pluma y tinta sepia.

10. Dimensiones: Se desconocen.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Tras la construcción del claustro catedralicio por Juan Gil de Hontañón, el Cabildo catedralicio comienza a considerar la idea de levantar una sobreclaustra en las reuniones de 1516. No será hasta 1519 cuando el maestro Gaspar de Solórzano facilite la traza de la escalera y las condiciones para la obra de la sobreclaustra, que incluiría varias estancias comunicadas por atajos y una chimenea en la estancia principal. Sobre la escalera de acceso el contrato establece que debía ser de caja cuadrada de tres tiros con seis pasos cada uno, que tendría 10 pies de cuadrado. Se conserva en el vuelto del último pliego del contrato esta traza, que, al no encontrarse firmada, algunos autores han considerado que es posterior (Rumoroso Revuelta), pero que debemos vincular al proyecto de Solórzano. La traza representa esta escalera de caja cuadrada pero con cuatro tramos de 6 escalones con sus rellanos y vanos en cada uno de ellos. La escalera actual del claustro difiere de este diseño.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Para las condiciones de la obra, véase García Cuesta, T., 1953-1954, pp. 135-137 (condiciones de la obra). Asimismo, puede consultarse Rumoroso Revuelta, G., 2004, fig. nº 11, p. 77, y p. 113.

Begoña Alonso Ruiz

50. Proyecto para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres)

1. Título: Proyecto para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres).

2. Fecha: 1520.

3. Autor: Fray Martín de Sisla y Juan de Torollo.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 14. Procedente del Leg. 239, nº 5.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata del primer diseño perfectamente identificado para la construcción de la enfermería nueva de Guadalupe. Está sin firmar, pero su autoría se deduce del texto inferior: *Fray Martin de la Sisla y de Juan de Torollo, maestro de las obras del monasterio de Benavente*.

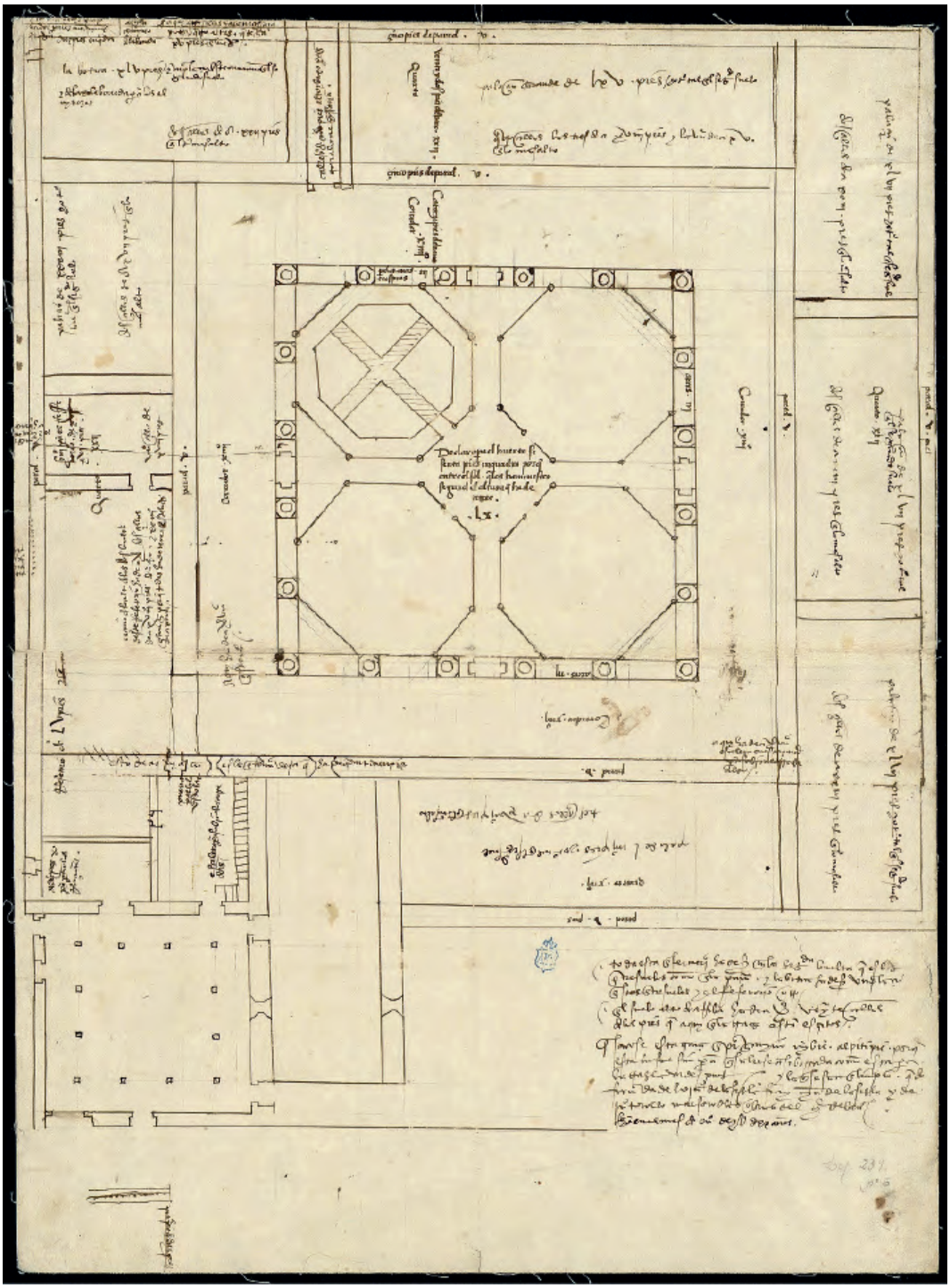
7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido entelado.

9. Técnica: Realizado con tinta sepia y aguada.

10. Dimensiones: 57,2 x 42 cm.

11. Anotaciones: En el recto del diseño, en la panda sur: (Calderón) *Toda esta enfermeria ha de ser en la segunda vuelta, que es los entresuelos como en la primera y la botica ha de ser vn plano en estos entresuelos y el refetorio otro* / (Calderón) *En el suelo alto de arriba ha de a ver veynte çellas de los pies que aqui en la traça estan escritos* / (Calderón) *Sacose esta traça en pergamino muy bien al pitipie porque esta no fue sino para que saliese asi borrada como esta para la trasladar despues e la que se saco en limpio. Quedo firmada de Lujan de la Sisla, fray Martin de la Sisla y de Juan Torollo, maestro de las obras del monasterio*



de Benavente. Fecha en el mes de enero de MDXX años / Pared V pies / Quarto XIIII. En la panda oeste: *De diez pies / X / Para partir las raciones / Refetorio de LV pies / Puerta para el claustro baxo / Escalera para subir a los corredores /Ençima de lo alto de las dos bueltas deste refetorio ha de aver dos çellas de a XVIII pies de ancho e XXIIII en largo, porque todas han de tener este largo de a XXIIII / Quarto XII / Çervicio para el refetorio de XVI pies / Una çilla de XVIII pies / Palaçio de XXXIII pies e otro tal en el segundo suelo / Dos çillas de a XVII pies en lo mas alto*. En la panda norte: *Aqui* (ilegible)*dor para las mediçinas que tengan diez pies en quadra / Aqui la chiminea de la boveda / Aqui quatro sillas para la neçesaria y otras quatro altas que tengan XV pies en luengo / La botica: XLV pies y un palaçio deste mismo en el segundo suelo e debaxo la boveda para los almireces / Dos çillas de a XXII pies en lo mas alto / Callejon de çinco pies alto y baxo para entrar a la neçessaria / Çinco pies de pared / V / Quarto / Veinte y dos pies de vano / XXII / Palaçio grande de LXV pies e otro tal en el segundo suelo / Quatro çillas, las tres de a XVIII pies y la una de a XV en lo mas alto / Çinco pies de pared / V*. Panda este: *Pared / V pies / Palaçio de XLVII pies e otro tal en segundo suelo / Dos çillas de a XXIII pies en lo mas alto / Quarto XXII / Palaçio de XLXII pies e otro tal en el segundo suelo / Dos çillas de a XXIII pies en lo mas alto / Palaçio de XLVII pies e otro tal en el segundo suelo / Dos çillas de a XXIII pies en lo mas alto / Pared / V pies*. En el interior del claustro, en la panda sur: *Corredor XIIII / Arcos III*. En la panda oeste: *Corredor XIIII / Arcos III*. En la panda norte: *Catorze pies de vano / Corredor XIIII / Para los arcos tres pies III*. En la panda este: *Corredor XIIII / Arcos III*. En el centro del claustro se consigna lo siguiente: *De claro para el huerto sesenta pies en quadra porque entre el sol que los ha menester segund el altura que ha de tener LX*.

12. Escala: Doble pitipié de bolas de diez pies. Señala 25 y 27 mm para 10 pies, lo que supondría una escala próxima a 1:107.

13. Observaciones: En el vuelto, cartela con signatura *A.H.N, Clero. Dibujos y planos*. Sello *A.H.N. Clero*, y a lápiz, *Mapas, planos y dibujos nº 14*.

14. Comentario: En agosto de 1518 la comunidad jerónima decidió realizar un nuevo claustro y hospedería junto con la enfermería, todo ello trazado y contratado con Vasco de la Zarza, para lo que se suscribe contrato en Quintana, con Francisco Guillén de Arellano, en su nombre y en representación de Sebastián de Almonacid y de Luis Guillén de Arellano, vecinos de Toledo. Este realizó las trazas y condiciones y, en enero de 1519, los jerónimos acuerdan la contratación del material necesario: *Sesenta e ocho pilares de jaspe del mejor jaspe que se pueda hacer, a contentamiento de vos el dicho prior, o de Çarça, cantero, maestro de obras, especialmente que seran de la manera de la muestra que vos el dicho prior me mostraste ante el escribano de esta carta que trajo el dicho Çarça, de la cantera donde se han de labrar (…)*.

El 25 de agosto, fray Alonso de Don Benito sucede como prior del monasterio a fray Juan de Siruela, y el 31 de ese mismo mes, se decide que todos los esfuerzos se orienten a terminar la enfermería, suprimiendo las obras del claustro, e indemnizando a Vasco de la Zarza con 40 ducados por dejar la obra y no haber aceptado otros encargos en beneficio de este. Las razones esgrimidas para priorizarla se basaban no solo en las dificultades económicas —el gasto del claustro podía superar los 40.000 ducados y la enfermería tres o cuatro millones de maravedíes—, sino también la alteración de la vida comunitaria.

A cargo de las obras de la enfermería, en la que se aprovechaba la antigua con su patio, quedó fray Alonso de Zafra. Esta nueva construcción —que incluía el claustro y la enfermería—, y de la que no se conserva diseño, se realizaba al norte del edificio. Consistía en una planta cuadrada, con un patio central de cuatro arquerías, formada cada una por cinco arcos y tres alturas; lo que parece que condicionará los siguientes proyectos. Alrededor del claustro se dispondrían las habitaciones, salvo en el lado sur donde se encontraba la vieja fábrica.

En 1519 se habían ejecutado las cuatro paredes de los hastiales, algunas de la parte inferior e incluso algunos patios. No obstante, en una relación efectuada por la comunidad jerónima de todo lo realizado desde 1518 a 1520, se recogen diferentes defectos en la obra, entre ellos, que a las espaldas del mismo se ubicaba la *carneçeria* del pueblo y la falta de espacio para la elaboración de la cerca implicaba gran ruido para los enfermos por el paso de carretas; la orientación y la falta de sol al quedar encajonado entre las torres; y, finalmente, la completa destrucción de la enfermería vieja. Al año siguiente, en 1520, tiene lugar la primera visita de Juan de Álava a Guadalupe; quien argumentaba además que *habia que bajar los corredores altos de la enfermeria*. Ante esta situación, el nuevo prior,

Alonso Don Benito *procuro de rremendar* algunos de los señalados defectos, ante el avanzado estado de las obras, intentando quitar la calle empedrada que discurría junto al hastial de la enfermería y *sacar todo lo que posible fuese la enfermeria hazia el sol.*

La idea de ampliación planteada por el prior será la que domine el segundo proyecto, al que corresponde este diseño. En este, se aumenta el espacio ocupado por la nueva enfermería, para lo cual se tiran sesenta o setenta casas, entre las que se encontraban algunas del monasterio, aportando recompensas a los vecinos. El padre Don Benito emitió una cédula por la que se mandaba dar a destajo las tapias de piedra, el 26 de marzo de 1520, aportando su parecer el vicario fray Martín Vaca, Prior de la Sisla y Juan de Torollo, quienes, tras analizar el terreno, dan la traza de un nuevo edificio sin tirar el viejo pabellón. Solo era necesario destruir las dos paredes costaneras situadas en el lado norte, por el que se amplía la construcción.

La traza presenta rayadas todas las líneas del plano entintando únicamente las necesarias sin sombrear ni rayar los muros. Posee acotaciones numéricas en inscripciones por todo el plano sin una orientación fija. El control formal del dibujo, con el rasguño previo, y el empleo del pitipié indican que Torollo conocía y controlaba el dibujo como herramienta de diseño, incluso en detalles mínimos como las basas de los soportes del patio. La estructura del edificio representado —correspondiente a la planta inferior de la enfermería— es de planta cuadrada. En el inferior, en la panda oeste y este, los espacios se denominan palacios y cuartos; incluyendo la botica al norte y el refectorio al sureste. Las columnas del claustro se dibujan con una basa poligonal indicando que, para los arcos, tres pies.

Uno de los aspectos de mayor interés que comporta el diseño es la tempranísima aparición del pitipié como artificio gráfico. Jiménez Martínez señala que la forma en que se dibuja este y otros pitipiés hispanos iniciales, de Guadalupe y vinculados a Juan de Torollo, no son deudores de los empleados en el Renacimiento y que aparecen en los manuscritos de Sangallo, Peruzzi y Ruiz. Los pitipiés de Guadalupe se asemejan a los troncos de leguas de la cartografía naútica, como aparece el que acompaña el mapa cortesiano de 1524 publicado en Nuremberg. Finalmente apunta que los que dibujaron pitipiés dudaron al colocar las subdivisiones a la izquierda o a la derecha.

Entre las peculiaridades de la obra, se encontraba el deseo de que los soportes bajos de la arquería fueran *todos de piedra de canteria berroquina como la que esta en la entrada de la puerta del Palaçio Real en la hospederia (…)*, y que *las roscas de los arcos* (fuesen) *de ladrillo*.

La construcción se inició en 1521, bajo la dirección de fray Juan de Colonia haciendo importante acopio de materiales que se dispusieron a pie de obra: se habían abierto los cimientos, realizado la *çerca* de piedra, *quatro o çinco myll fanegas de cal*, *diez myll cargas de leña* y estaba *comprada y apilada toda la madera que hera menester para la dicha enfermería* en el mes de marzo de 1521. Además (había) *de aver en los quatro rincones de los corredores quatro pichinas al modo de la questa en el claustro prinçipal donde esta la fuente de cabe el coro porque queda ochauado con ellas el claustro y adornan mucho*.

15. Unidades de descripción relacionadas: Probablemente se relacione con otro diseño conservado en el A.H.N., Clero, MPD, 28, que procede del Leg. 240, nº 4 (ficha nº 51).

16. Bibliografía: Andrés González, P., 2001, p. 146; Ortega Vidal, J., 2001, fig. nº 10, p. 355; Castro Santamaría, A., 2002, p. 337; Ruiz Ayucar y Zurdo, Mª J., 2009, pp. 316-319; Jiménez Martín, A., 2011, p. 408; Villaseñor Sebastián, F., 2016, pp. 211-215.

Fernando Villaseñor Sebastián

51. Proyecto para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres)

1. Título: Proyecto para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres).

2. Fecha: ¿1520?

3. Autor: ¿Juan de Torollo?

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 28. Procede de Leg. 240, nº 4.

6. Descripción: Diseño de un claustro de cinco por cinco arcadas con los pilares octogonales sobre base cuadrada y es posible que corresponda a la planta superior de la nueva enfermería diseñada por Juan de Torollo. Este piso se destinaba a celdas para frailes, totalmente independientes de la enfermería.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Tinta sobre pergamino.

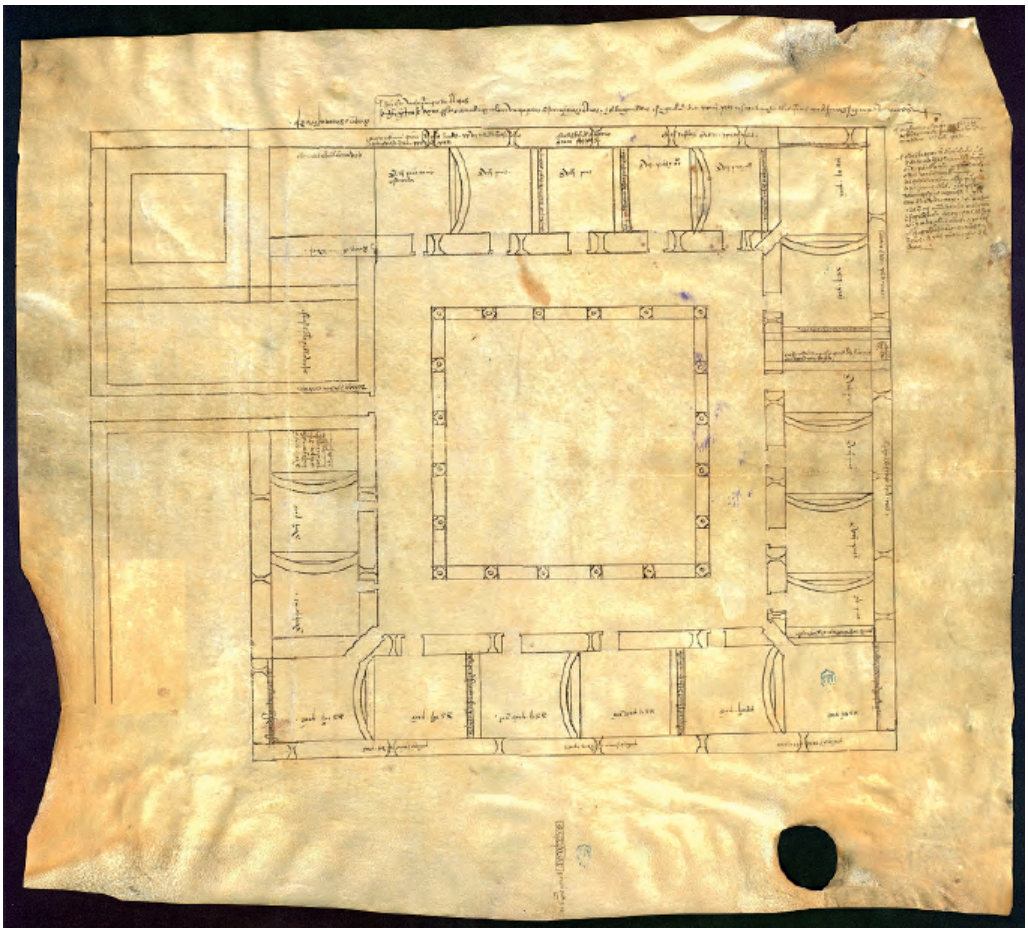
10. Dimensiones: 59 x 69,7 cm.

11. Anotaciones: En el recto del diseño, en la panda sur: *Este es el palaçio de los viejos* / *De aqui adelante es lo viejo* / (Calderón) *VIII° pies, con lo que se gana de ser callejon que son VIII° pies mas de la pared e* (çinco) *del callejon* / *XVIII pies* (dos veces) / *Esta pared se gana VII pies para esta çella*. Panda oeste: *De aqui adelante es lo viejo* / *Esto es donde esta la botica vieja* / (Calderón) *Sin esto viejo que queda detras* / *Se repartense veynte çellas como de aqui adelante van traçadas como sus açitaras y arcos y el longor de ellas es igualmente de a XXIIII° pies que es el ancho de los cuartos con dos pies que se ganan de las paredes* / *Este es el refectorio que tiene LV pies sacados* / *XXVII pies de lo que cabe sobre la botica vieja que dan XXXVIII pies* / *Este es el serviçio del refertorio que tiene XVI pies* / *Este es un palacio que tiene XXXIII pies* / *E es donde esta la botica vieja* / *XVIII° pies tiene esta çella* / *XVIII° pies* / *Estos dos pies se ganan desta pared para esta çella* / *XVIII° pies* / *Desta pared se ganan dos pies para esta çella* / *XVII pies y medio* (dos veces) / *Desta pared se ganan dos pies para esta çella*. En la panda norte, en la esquina noroeste de la traza: (Calderón) *De esquina a esquina puesta parte de frente ay en toda quarta partes en que* / *dar en cada uno CLVIII pies* / (Calderón) *Todas las paredes de los hastiales y las de dentro a la parte de los corredores tienen a V pies de grueso y arriba en las çellas no tienen mas de a quatro y las traviesas tienen a quatro pies y las açitaras a dos y los postes tienen a tres pies de gruesso y el claro del claustro tiene LX pies y los quartos tienen de ancho en el primero y segundo suelo a XXII pies de hueco y en las çellas altas a XXXIII° y los corredores tienen en todos tres suelos a XIIII° pies en ancho del hueco* / *La botica que tiene XLV pies* / *Callejon para la neçessaria* / *Palaçio grande que tiene XLV pies* / *Ganasse un pie del reler desta pared para esta çella* / *XXIII pies* / *XXII pies* / *Desta pared se gana un pie para esta çella* / *En este callejon y en esta pared ay siete pies que se ganan para esta çella* / *XVIII° pies* (tres veces) / *XV pies* / *Ganase tres pies de esta pared para esta çella* / *XXIIII° pies*. En la panda este: *Palaçio que tiene XLVII pies* (tres veces) / *Ganase un pie de esta pared para esta çella* / *XXIIII° pies* (dos veces) / *Desta pared se ganan dos pies para esta çella* / *XXII pies y medio* (dos veces) / *Desta pared se ganan dos pies para esta çella* / *XXIIII° pies* (dos veces) / *Desta pared se gana un pie para esta çella.*

12. Escala: Pitipié de once bolas con inscripción: *Pitipie de diez pies*.

13. Observaciones: Sello A.H.N.

14. Comentario: La planta superior de la nueva enfermería de Guadalupe se destinaba a celdas para frailes, totalmente independientes de esta y es probable que a ella se corresponda esta traza conservada en el Archivo Histórico Nacional. Realizada en tinta sobre pergamino, vuelve a repetir la estructura en torno a un claustro de cinco por cinco arcadas con los pilares octogonales sobre base cuadrada. Las acotaciones numéricas en romanos también están indicadas con un gran número de anotaciones, especificando incluso en el suroeste *de aqui adelante es lo viejo* para señalar la parte que se mantenía de la antigua construcción y existe una coincidencia clara de espacios con la realizada por Juan de Torollo (A.H.N., Clero, MPD, 14. Procedente del Leg. 239, nº 5, ficha nº 50). Destaca, además, cómo en torno al patio todas las pandas presentan celdas en las que se dibuja su bóveda corrida,



y tanto en la parte superior como a la derecha aparece un texto con especificaciones métricas, en pies, para las paredes de los hastiales, postes, corredores, celdas y cuartos. A la derecha de la traza vuelve a aparecer un curioso pitipié de diez bolas.

La construcción se inició en 1521, bajo la dirección de fray Juan de Colonia haciendo importante acopio de materiales que se dispusieron a pie de obra: se habían abierto los cimientos, realizado la *çerca* de piedra, *quatro o çinco myll fanegas de cal*, *diez myll cargas de leña* y estaba *comprada y apilada toda la madera que hera menester para la dicha enfermeria* en el mes de marzo de 1521.

15. Unidades de descripción relacionadas: Puede estar en relación con otro diseño conservado en el A.H.N., Clero, MPD, 14. Procedente del Leg. 239, nº 5 (ficha nº 50).

16. Bibliografía: Villaseñor Sebastián, F., 2016, pp. 211-215.

Fernando Villaseñor Sebastián

52. Proyecto para la reconstrucción de la iglesia parroquial de San Lourenzo de Agrón, Ames (La Coruña)

1. Título: Proyecto para la reconstrucción de la iglesia parroquial de San Lourenzo de Agrón, Ames (La Coruña).

2. Fecha: 1521.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Santiago de Compostela (La Coruña). Archivo de la Catedral de Santiago [A.C.S.].

5. Signatura: A.C.S., IG 713, Varia, doc. 66, ff. 279 v-280 r.

6. Descripción, alcance y contenido: Proyecto para la reconstrucción de la iglesia que consta de la planta de la capilla mayor y del arranque de la nave, así como de los alzados de la fachada occidental y de la pared norte. La misma contiene un proyecto para la construcción de una bóveda de crucería cuatripartita en la capilla mayor de planta cuadrada. Los cruceros dividen la superficie de la bóveda en cuatro segmentos iguales. El autor ha dibujado uno por uno los sillares de los plementos, los dos arcos que se cruzan, el florón de la clave, el apeo de los cruceros, los gruesos muros del recinto y los dos contrafuertes exteriores de descarga en los ángulos.

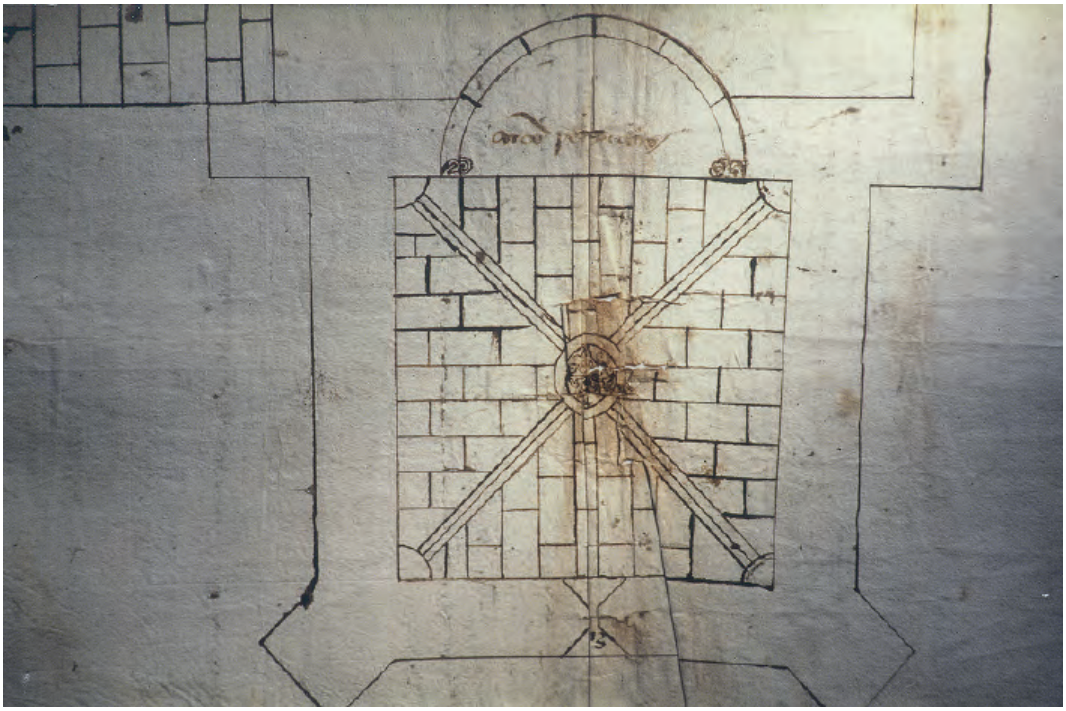
7. Soporte: Papel que presenta, como filigrana o marca de agua, una mano coronada por una flor de seis pétalos.

8. Estado de conservación: Roto, con pérdidas y encuadernada en legajo.

9. Técnica: Marcas incisas de punta de plomo o plata en líneas trazadas a regla de la planta del edificio. Pluma y tinta sepia.

10. Dimensiones: 31 x 41,3 cm.

11. Anotaciones: En el recto aparecen las siguientes anotaciones explicativas de la muestra: *Luz* / *Arco perpiaño* / *La puerta* / *Luz*. También se recoge la numeración del legajo notarial del que fue extraído el documen-



to en el recto del papel: *CLXXIII*. En el vuelto figura el contrato para la obra con fecha del 11 de agosto de 1521.

12. Escala: No.

13. Observaciones: La muestra, junto con el contrato y las condiciones de pago a los maestros de obras que le acompañan, fueron extraídos de un legajo notarial en fecha imprecisa y encuadernados en su forma definitiva en el volumen 1 de la Segunda Serie de Varia del Archivo catedralicio por el archivero Pablo Pérez Costanti.

14. Comentario: La muestra de la bóveda forma parte del proyecto para la reconstrucción de la iglesia, un curato de presentación del Cabildo de la catedral de Santiago de Compostela. En la misma figura la planta de la capilla mayor con el dibujo de la bóveda y el arranque de la nave rectangular única de la iglesia, así como los alzados del arco triunfal de entrada al presbiterio, de la fachada occidental y de la pared norte. Los dibujos aparecen sin firmar y en el contrato de obra y las condiciones de pago no se señala su autoría. El ajuste para la ejecución del proyecto se firma el 11 de agosto de 1521 con los maestros canteros Alonso de Lemos, vecino de Santiago, y Juan de la Corte, vecino de Santa María de Perros (A.C.S., IG 713, Varia, doc. 66, ff. 279 r-280 v). Hoy es imposible comprobar si el proyecto se llevó a cabo fielmente dado que la iglesia actual y su cabecera datan del siglo XVIII.

15. Unidades de descripción relacionadas: El papel de la muestra presenta en el vuelto el contrato para la ejecución de la obra firmado por los maestros de obras Alonso de Lemos y Juan de la Corte el 11 de agosto de 1521 (A.C.S., IG 713, Varia, doc. 66, ff. 279 r-280 v). Además, se acompaña de otro documento independiente con las condiciones de pago de la obra a los maestros Alonso de Lemos y Juan de la Corte por el canónigo Gómez Ballo con fecha del 15 de agosto de 1521 (A.C.S., IG 713, Varia, doc. 66, f. 281 r).

16. Bibliografía: Pérez Costanti, P., 1930, p. 315; Taín Guzmán, M., 1999, dib. nº 9, pp. 72-74; Taín Guzmán, M., 2003a.

Miguel Taín Guzmán

53. Alzado de la puerta del Tajamar del Mercado de Zamora

1. Título: Alzado de la puerta del Tajamar del Mercado de Zamora.

2. Fecha: 1521.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zamora. Archivo Histórico Provincial de Zamora [A.H.P.Za.].

5. Signatura: A.H.P.Za., Sección Mapas, Planos y Dibujos, carpeta 1, documento 14.

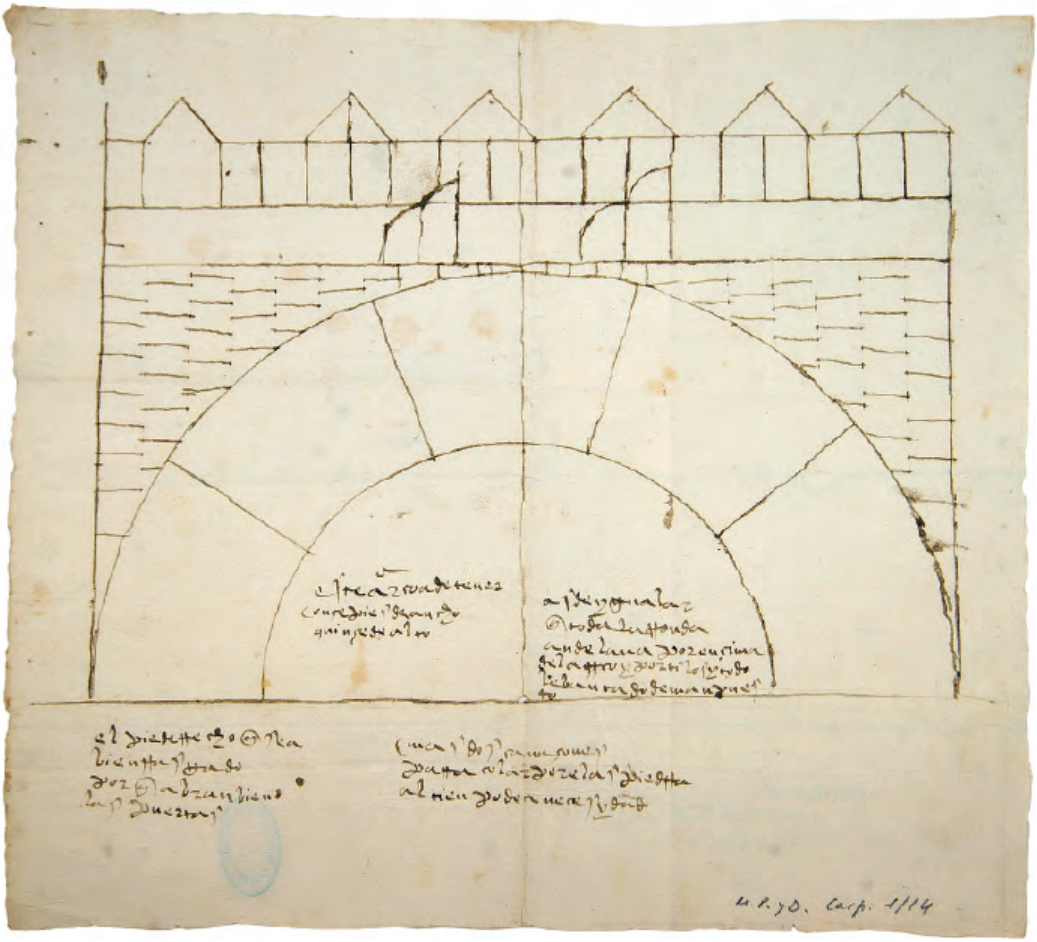
6. Descripción, alcance y contenido: Traza de una puerta de la muralla de Zamora, abierta mediante un gran arco adovelado de medio punto, coronada por un pretil con remates triangulares.

7. Soporte: Papel que presenta, como filigrana o marca de agua, una mano o guante con puño, boca arriba, con estrella de cinco puntas sobre ella.

8. Estado de conservación: No ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguñado con regla y compás y posteriormente pasado a tinta a mano alzada, salvo en el pretil y merlones superiores, donde parece haberse utilizado regla. Pudieron usarse también escuadra y cartabón para trazar los rasguños paralelos de las enjutas del arco.

10. Dimensiones: 31 x 27,7 cm.



11. Anotaciones: En el recto: *Este arco a de tener once pies de ancho quinze de alto* (bajo el arco, a la izquierda) / *As de ygualar en toda la ronda ande lana porençima de la quatro y portilos y todo levantado de mampuesto* (a la derecha) / *El pie derecho que sea bien rasgado porque avran bien las puertas* (bajo la línea inferior, a la izquierda) / *Mas dos cavaçones parra colar por elas piedra al tienpo de la necesidad* (en el centro).

12. Escala: No.

13. Observaciones: Anotado en lápiz en tiempos recientes, la signatura actual: *M.P. y D., Carp. 1/14*.

14. Comentario: La Puerta del Tajamar era una de las que se abrían en la muralla de Zamora, entre el mercado y el río, cercana al puente. Aunque en la actualidad no existe, hay noticias documentales de varias reparaciones a la largo del siglo XVI: en 1517 se rehízo la pared de cantería y se abrió el portillo para darle más altura; en 1520 y 1521 se renovó, siendo esta última traza la que se conserva.

Se trata de un diseño del frente de la puerta y tiene un fuerte carácter bidimensional, pues no da idea de la profundidad del vano que atravesaba la muralla. Figura un gran arco de medio punto de solo cinco anchas dovelas que arrancan directamente del suelo, sin presencia de jambas. Coronando el conjunto, casi tangente con el trasdós del arco, se coloca el pretil. Consiste en una larga franja lisa que corre de extremo a extremo, sobre la cual se colocan una serie de piezas

de cantería rectangulares y colocadas en vertical, que rematan alternativamente en triángulos, lo que dota a la puerta de un aspecto almenado. Este tipo de remate en prismas triangulares fue el más generalizado en el cerco antiguo de la ciudad de Zamora. Las enjutas del arco se han resuelto con rasguños verticales paralelos trazados con regla (pero inapreciables en la fotografía porque no se han pasado a tinta), entre los cuales se han rayado con tinta a mano alzada algunas hiladas que no van a una galga, lo cual resulta bastante extraño, quizá queriendo evocar el mampuesto, material que debió de utilizarse, según las inscripciones manuscritas. Otro elemento llama la atención por su indefinición: dos especies de mensulones que parecen representados de perfil en la zona central del pretil superior. Pudieran estar representando torpemente el banco que hubo para el Regimiento.

Las medidas de este arco van señaladas en el texto manuscrito: once pies de ancho y quince de alto. Hemos supuesto que los once pies se refieren al radio del arco, mientras los quince corresponden —solo aproximadamente— con la altura total de la puerta, incluyendo los pretiles y el remate almenado. Si esto fuera así, tendríamos unas cifras bastante exactas y creíbles de los elementos de la puerta: el diámetro del intradós del arco sería de trece pies; el diámetro del trasdós correspondería a veintidós pies; la franja lisa del pretil tendría una altura de pie y medio, mientras la altura total del remate, incluyendo el perfil almenado, sería algo más de cuatro pies.

La documentación de la reforma que se hizo posteriormente en el tajamar puede ayudar a completar la imagen de esta puerta de la muralla. En 1530 Juan del Casar presentó *la muestra y ordenanza* para la obra, de la que también se ocuparía. Según esta documentación, la puerta consistía en un arco con sus vanos de entrada y salida, uno hacia el río y el otro hacia el mercado. Llevaba bóveda y esta iba losada. Posiblemente entre estas dos bóvedas existiría un importante desnivel, de tal manera que habría menor superficie de pared en la puerta hacia la parte del mercado que hacia la parte del río. Esta información nos puede ayudar a localizar qué cara de la puerta del Tajamar se representa en la traza de 1521, que probablemente sería el arco hacia el mercado. La puerta estaría flanqueada por dos escaleras y se coronaría con pretiles. Hacia el lado del río debió de haber un escudo con las armas reales, que Juan del Casar rodearía con un guardapolvo, además de un poyo para el Concejo, con sus armas. Sin concluir, la obra se sometió a una doble tasación: la de Rodrigo Gil y Juan de Gamboa el 6 de enero de 1532, y la de Juan de Álava y Juan de Gamboa el 20 de agosto del mismo año; la segunda se encargó por parecer excesiva la primera (84.654 mrs. frente a 74,573 mrs. de la segunda).

15. Unidades de descripción relacionadas: Archivo Histórico Provincial de Zamora, Fondo Municipal, leg. 1, nº 13, ff. 1-10.

16. Bibliografía: Ramos de Castro, G., 1976, pp. 36-37, pp. 40-41, p. 44, y pp. 51-52.

Ana Castro Santamaría

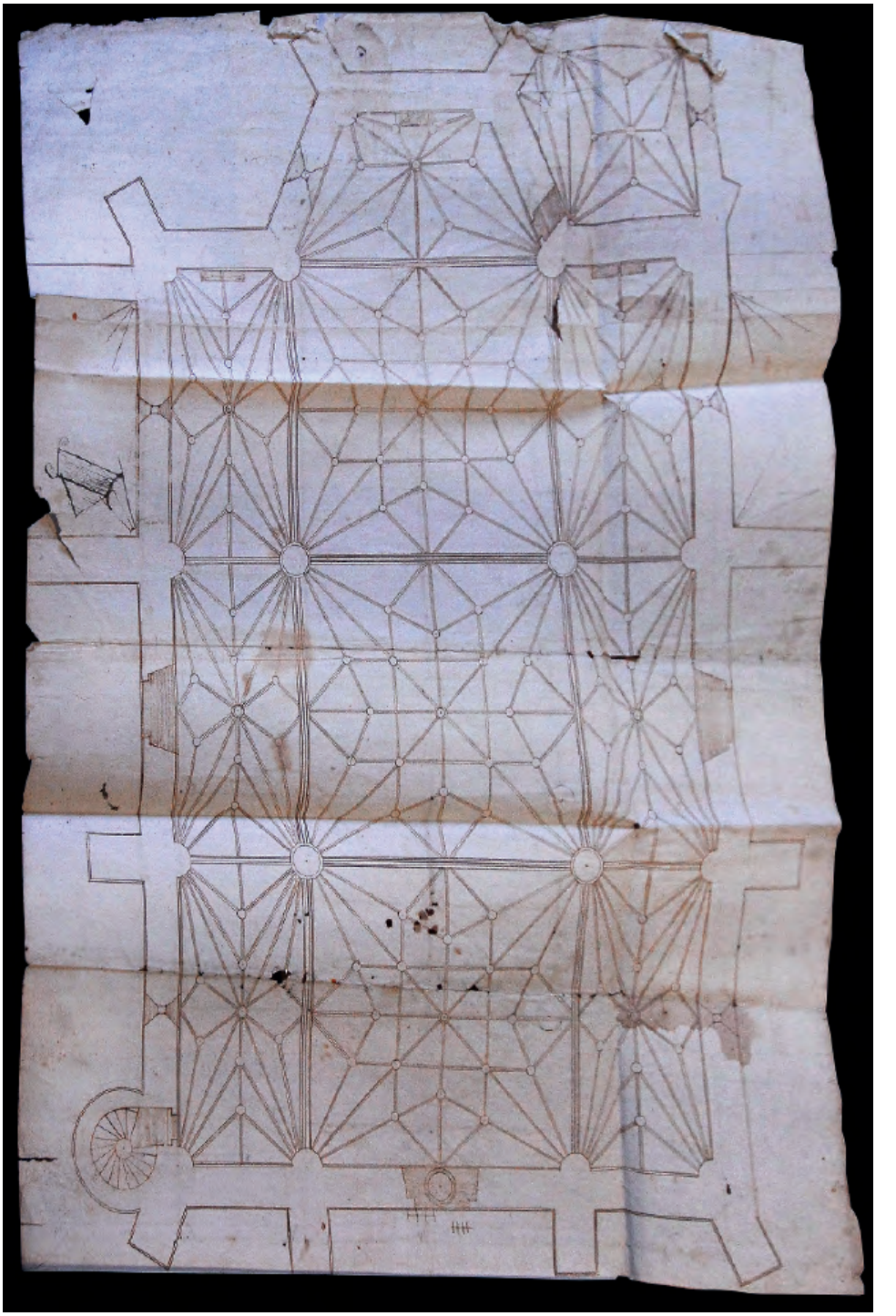
54. Proyectos para la parroquia de Azcoitia (Guipúzcoa), y para la ampliación de su cabecera

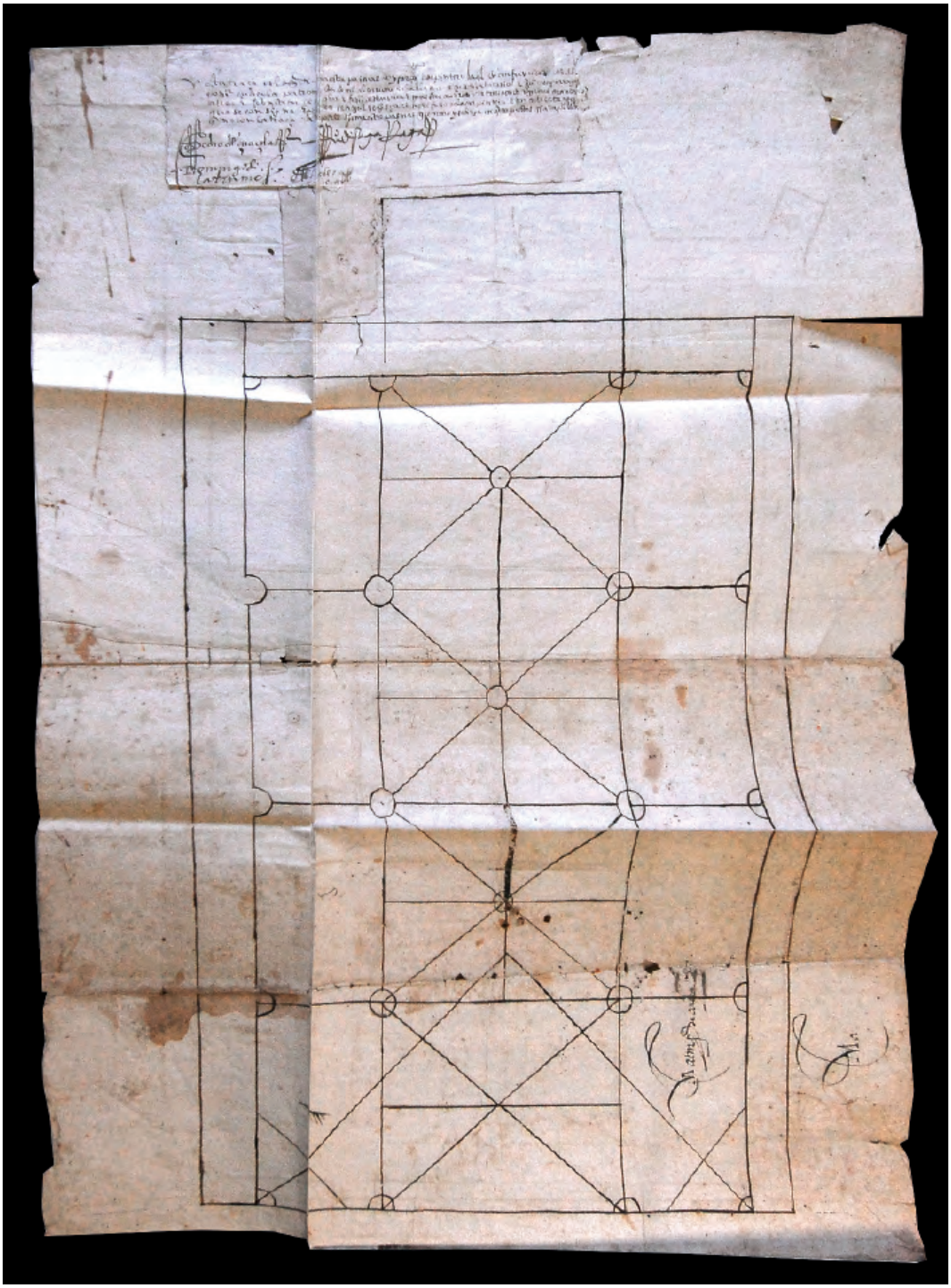
1. Título: Proyectos para la parroquia de Azcoitia (Guipúzcoa), y para la ampliación de su cabecera.

2. Fecha: Antes del 7 de febrero de 1522.

3. Autor: Pedro de Esaburu (firmado).

4. Localización: Azcoitia. Archivo Municipal de Azcoitia.





5. Signatura: Papeles de las obras de la fábrica de la Iglesia Parroquial de esta Villa de Azkoitia hecha por Maese Pedro de Esaburu (¿1501?).

6. Descripción, alcance y contenido: Además de la presente traza, y su ampliación, disponemos de otros dos dibujos y tres textos, localizados en el Archivo Municipal de Azcoitia, que permiten dar una idea, con bastantes dudas y lagunas, de las vicisitudes de la parroquia de Santa María la Real, título que, al parecer, ostenta por su vinculación con Fernando el Católico; uno es la *Declaracion y traza de la manera y forma en que se habia de hacer y edificar la iglesia de Santa Maria la Real* (de) *esta villa de Azcoitia, hecha por los maestros arquitectos San Juan de Arteaga, Pedro de Lizaranzu y Pedro de Alzaga en Azcoitia a 7 de febrero de 1522 ante Miguel de Ibañez de Insausti*; otro son los *Pareceres de los arquitectos Juan de Lizaranzu, Martín de Armendia en vista de la traza de la cabecera y altar mayor de la iglesia parroquial de esta villa de Azcoitia para su fabrica y edificio y condiciones que pusieron para ello la villa y parroquianos, año de 1573,* y finalmente, están los *Autos obrados a instancia de los administradores de la iglesia parroquial de Santa Maria la Real de esta villa de Azcoitia, en razon del remate de la obra del crucero de dicha iglesia, cerrar de bovedas, y reforzar los pilares con arreglo a la traza dispuesta por Geronimo de Soto, ingeniero mayor de su majestad y acuerdos hechos por esta villa el año de 1614*; algunos de los apellidos mencionados reaparecerán asociados en la población burgalesa de Villagonzalo de Pedernales, concretamente, en relación con un dibujo datado en 1552.

La traza más vieja de las que aquí analizamos es una planta entintada sobre rasguño, muy detallada pero incompleta; presenta los cortes propios y típicos de este tipo de vistas sintéticas, pues vemos los muros cortados, con detalles de sus zócalos, las ventanas y finalmente las bóvedas. Los primeros están punteados de manera poco agraciada mediante tracitos convergentes a los centros de los pilares, al estilo de la iglesia de la Antigua de Valladolid; las ventanas están muy detalladas y bien seccionadas, incluso muestran los cajeados para alojar las tracerías; los zócalos y nervios muestran sombras dadas a tracitos, bien organizados; las bóvedas son aparatosas, con uso del compás y la mano alzada, presentando una abundante decoración renaciente, tan extensa y ampulosa que cabe la posibilidad de que todo estuviera pensado para ser construido de madera o para ser pintado en la plementería. Es evidente que están inacabados los dibujos de cinco bóvedas, las tres de los pies de la nave de la Epístola, y las dos, también occidentales, del costado del Evangelio. En una segunda etapa pegaron sobre la cabecera plana otro papel con una cabecera distinta, poligonal; esta corrección está efectuada con un dibujo más expeditivo y sencillo en sus formas, en el que únicamente cabe destacar el uso de dos espesores de línea.

7. Soporte: Dos bifolios pegados de papel de la marca del "creciente en circulo", filigrana (5184, 5198, 5214, 5205 y 5237) que Briquet detecta entre 1439 y 1493 en varias localidades francesas y suizas, así como en Génova y Bérgamo. La parte de cabecera esta dibujada en un papel cuya marca es la del "guante con flor de cinco pétalos", filigrana (10714, 10715, 10716, 10718, 10719, 10720 10721 10722 y 10723) que Briquet documenta en Italia, Francia, Alsacia y Suiza entre 1487 y 1576; la segunda traza está dibujada en un papel de la marca de la "sirena" (13879 a 13894), que Briquet documenta en Italia desde 1480 a 1597.

8. Estado de conservación: Fue restaurado a partir de este estado previo: *(…) Doblada en siete partes, está formada en su conjunto por dos tiras del mismo material y color amarillento, cosidas con hilo blanco, a las que se adhieren otros pedazos, o bien cosidos o bien pegados, que permiten representar la traza de la bóveda de dicha iglesia en toda su plenitud, excepto el ábside, dibujado en papel más blanco y pegado sobre las dos tiras anteriores. Dicha traza se halla por algunas zonas rota habiendo perdido en ocasiones (no siempre) parte del papel de la rotura y, en otras, deshilada, lo que fuerza con el uso, la zona que aún se mantiene unida. En algún momento de su historia parece ser que se intentó reforzarla, darle consistencia, por lo que actualmente conserva pegado al revés de la misma nueve folios de papel, algunos en blanco. La mayoría aparecen con datos contables de cierto banquero, posiblemente catalán, (no consta el nombre) fechados entre 1501 y 1506 (…).* Como resultado de dicha intervención disponemos de la traza, su añadido de la cabecera pegado en su lugar, y al menos dos trozos sueltos, uno de ellos con la decoración de una bóveda y otro con un texto prácticamente ilegible. La fecha de 1501, que corresponde a los papeles usados para consolidarla, ha sido atribuida a la traza en la signatura del Archivo Municipal, conclusión por lo demás errónea.

9. Técnica: Está trazado este dibujo con tinta negra sobre rasguño previo, todo a regla y compás, con terminación de bastantes elementos a mano alzada.

10. Dimensiones: 82,5 x 57 cm. La parte de la cabecera mide 16 x 43,4 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en el borde derecho, lleva la siguiente anotación: *Esta es la traça con que (…) / hacer la obra (…) / Azcoytia conforme (…) / maestro Pedro de Esaburu (…) / de la orde*(n de predicad)*ores (…)* / (Firmas, probablemente de notarios y promotores, entre ellos un Pedro de Isaya?). Los únicos textos que aparecen en la parte añadida sobre la cabecera son estos: *Ventana* (dos veces) / *Sacrestia* / *Puerta* / *para la* / *sacrestia*, y la que parece firma de un notario sobre el lugar del altar mayor. La ausencia de cotas y de pitipié se debe seguramente a que el dibujo principal no está acabado.

12. Escala: En función del edificio actual debe de estar, aproximadamente a 1:96, aunque el deterioro ha podido influir en el tamaño del formato.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: El maestro Pedro de Esaburu, cantero de Vergara, está documentado desde 1515 en Pamplona, trabajando para los dominicos; consta que falleció en 1524, pero su hijo y sucesor realizó varias obras importantes en la misma ciudad entre 1535 y 1545, y tal vez fuese el Pedro de Echaburu, que estaba al frente de la construcción de la iglesia de Tolosa en 1519. Podemos atribuir al maestro fallecido en 1524 la planta que estamos examinando, que representa una iglesia de salón columnaria de tres naves y cuatro tramos, con basas octogonales y unos curiosos estribos angulares, en escuadra, con escasa potencia, que, si bien aparecen episódicamente en cabeceras tardogóticas, cacereñas y leonesas entre otras, son muy parecidos a los de la cabecera de la catedral de Granada, y como estos, completamente sistemáticos; muestra el dibujo una cabecera plana, de muy poca profundidad, pues algo (¿un sistema defensivo?) limitaba su desarrollo por levante; el edificio actual corresponde bastante bien a esta traza, con coincidencias muy exactas, aunque el porche, tan largo en el dibujo, aparece al lado contrario del actual, siendo igual de largo. Cuando se consideró conveniente, quizás tras la amortización de los obstáculos defensivos, se propuso el añadido de la cabecera, que encaja bien con lo actual. Como hemos adelantado, en el Archivo Municipal hay tres planos más, uno de los cuales es una copia del siglo XIX que reúne y sintetiza el conjunto de las trazas comentadas; otro, que carece de cualquier texto o pitipié, es una alternativa a la traza de Esaburu con la cabecera ampliada, pero con la sacristía al otro lado del eje del edificio, con una escalera donde ahora está la de subida al coro actual (que es nueva), y con un reparto interno más espacioso, con menos soportes, menos sólido estructuralmente hablando, y por eso sus estribos son mayores y están dotados de la planta habitual, es decir, rectangular. El tercer dibujo es el esquema, muy tosco, que presentó el carpintero Pascual de Ygarça para enmaderar la cubierta de la iglesia, que ya tenía la planta actual, como suma de la traza que estamos comentando y su ampliación, realizada quizás tras el incendio de 1545 al que alude Gorosábel Domínguez (Gorosábel, P. de, 1862, p. 82).

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Gorosábel, P. de, 1862; Múgica Zufiria, S., 1921; Idoate Iragui, F., 1954; Arrázola Echevarría, Mª A., 1967; Antonio Sáenz, C. de, 1991; Tarifa Castilla, Mª J., 2011.

Alfonso Jiménez Martín

55. Proyecto para la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca

1. Título: Proyecto para la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca.

2. Fecha: Antes de 1524.

3. Autor: Juan de Álava.

4. Localización: Valladolid. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

5. Signatura: Planos y Dibujos, Desglosados, 34.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata posiblemente de una primera muestra de presentación de la obra de la iglesia del convento dominico de San Esteban de Salamanca. Se delimitan los muros de una iglesia de nave única, con capillas entre los contrafuertes, crucero que no sobresale en planta y cabecera ochavada, incluyendo los diseños de las tres bóvedas más occidentales, que corresponden al coro y son de crucería estrellada con combados. Lleva anotaciones numéricas y textuales, más un texto explicativo manuscrito y firmado por Juan de Álava.

7. Soporte: Pergamino.

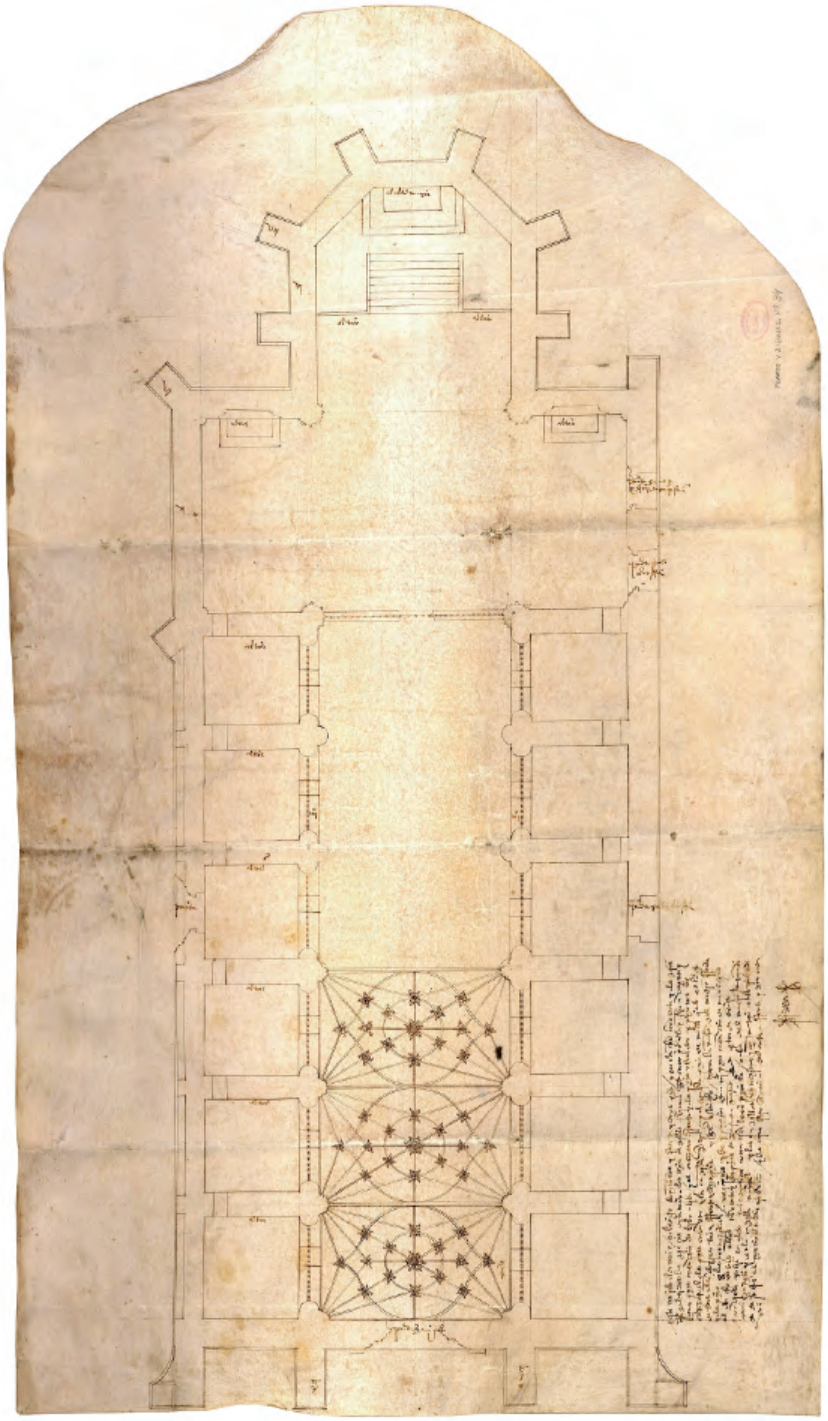
8. Estado de conservación: Se conserva en buen estado, aunque con la oxidación propia del pergamino expuesto al aire y manipulado, como se puede contemplar especialmente en el vuelto. En esta cara se ven las huellas de la restauración que se hizo en los años ochenta del siglo XX: allí donde se ha erosionado por los dobleces —que son cinco—, se han hecho injertos de pergamino (al menos en tres), más una pequeña reposición en un pliegue de la piel. Además, en esta restauración se limpió, se hidrató con polietilenglicol y se planchó.

9. Técnica: Dibujo a tinta sepia. Sobre el pergamino, se ha trazado un rasguño a lo largo de la pieza, casi perfectamente centrado (está desviado 2 mm del centro). A ambos lados, se han hecho sendos rasguños paralelos (a 6,7 cm del eje central) que marcan la anchura de la nave (tomando como límite la zona de cierre de las capillas, señalados por los barrotes de las rejas). Nuevos rasguños, a ambos lados de las líneas anteriores (a una distancia de 0,65 cm, a derecha e izquierda) marcan el grosor de los muros (1,25 cm, por tanto) que delimitan la nave central. Estos rasguños llegan hasta el extremo superior del pergamino.

Asimismo, para delimitar los muros perimetrales exteriores, se han trazado otros rasguños que recorren longitudinalmente el pergamino y que se interrumpen en el crucero: están situados a 15,5 ó 15,6 cm del eje central. Dado que el muro norte presenta rehundimientos en los muros coincidiendo con las capillas hornacinas, una nueva línea vertical ha sido marcada con punzón y parcialmente entintada; en cambio, en el muro sur, a 0,8 cm del límite externo del muro, hay un rasguño sin entintar que llega hasta la *puerta para el reçibimiento de sacristia*. La disimetría de ambos extremos se debería a la presencia del claustro (que no se ha dibujado en ningún detalle), y que también obliga a modificar el contrafuerte del crucero sur (que no es diagonal, como en el crucero norte).

Existen otros rasguños en el sentido transversal del pergamino: de los pies a la cabecera, el primero que se detecta es aquel que determina el frente de los contrafuertes de los extremos; a continuación, en paralelo, el que determina el grosor máximo; después vienen los que delimitan el muro occidental (distanciados entre sí 1,9 cm). A continuación vemos varios trazos que determinan las anchuras de las capillas hornacinas; estos trazos se prolongan bastante más allá del perímetro del plano y llevan a ambos lados sendas líneas paralelas (aproximadamente a 0,8 cm del eje), que son las que sirven para marcar el grosor de los muros de separación (que oscilan entre 1,6 y 1,5 cm). La presencia de los altares del crucero y el mayor de la cabecera exigió también un rasguño previo, así como las escaleras que conducen al altar mayor; en estos casos, el rasguño fue entintado y apenas se puede apreciar, salvo en el caso de las escaleras, donde se rasguñó un escalón más, que, finalmente, no se pasó con tinta (es decir, se dibujaron 8 escalones cuando en un principio parece que habían sido 9).

También hay un conjunto de rasguños diagonales. Por ejemplo, en la zona del crucero, además del cuadrado que determinaría el perímetro (de 13 x 12,5 cm), hay dos diagonales, más el eje longitudinal que atraviesa todo el plano; es decir, parece dibujarse una bóveda sexpartita o una bóveda de crucería simple con un nervio espinazo del tipo llamado burgalés, que nunca fue entintada.



Nuevas diagonales determinan los contrafuertes de crucero y cabecera. Las líneas rasguñadas se multiplican (probablemente por error en la colocación de la regla), van mucho más allá de la profundidad del contrafuerte y en algún caso representan un eje central.

Ciertos elementos han sido trazados con compás, pero este debía de tener una punta muy fina, de tal manera que no siempre se perciben los agujeros. Así sucede con cada uno de los tres semipilares —o *pilares arrimadizos*, como se denominaban en la documentación coetánea de la catedral de Salamanca— que se colocan en el extremo de los muros que separan las capillas. Aún más difíciles de percibir son las huellas del compás que necesariamente se ha utilizado para trazar los combados de las tres bóvedas del coro; en este caso, la dificultad de percibirlos aumenta al tener dibujadas encima las claves o florones. Para estos, se ha empleado un círculo de casi 7 pies de radio; otro algo más de 12 y un último —que sirven para trazar los conopios— de casi 14, cuyo centro estaría en el frente de los contrafuertes.

Más allá de la cabecera hemos localizado un arco de círculo rasguñado: al completar el círculo se observa que el diámetro equivale a la anchura de la nave y el centro se ubica en el lugar donde confluyen las diagonales del ochavo sobre el eje central; ahora bien, no se ve clara su función, salvo —con muchas dudas— determinar el área para el altar mayor.

También hay zonas dibujadas con regla sin rasguño previo: por ejemplo, los atajos entre capillas, la entrada a las capillas desde la nave, los contrafuertes exteriores del muro norte, las puertas hacia el claustro o las hornacinas de los altares del crucero.

A mano alzada se han dibujado los baquetones en derrame de la puerta principal, los de la puerta abierta al norte en una de las capillas hornacinas (un lado con bastante precisión, y el otro de manera muy descuidada), y los de las puertas abiertas en el crucero sur; también los baquetones de los pilares del crucero, los cuatro cuarterones de los extremos de la nave de crucero y las molduras de los pilares del frente del coro. Otros detalles a mano alzada —seguramente los más cuidados— son las claves de las tres bóvedas (15 cada una de ellas), y por último, los pequeños círculos que determinan los barrotes de las rejas de las capillas.

Finalmente, hay signos de borrado (que dejan huella poco limpia) en el atajo de la última capilla hornacina del lado de la Epístola.

10. Dimensiones: 52,6 (en la zona del crucero) x 91,6 cm (aunque la cifra que ofrece el Archivo son 91,2 cm).

11. Anotaciones: En el recto figura una anotación manuscrita y firmada por Juan de Álava, situada en uno de los lados largos del pergamino, bajo el muro sur: *Este tenplo a de tener en largo dozientos y quarenta y seys pies y en ancho noventa y dos pies repartidas las pieças desta manera las seys capillas que vienen en el cuerpo de la yglesya a veynte y çinco pyes cada una de bibo a bibo y el cruzero quarenta y dos pyes y los dos perpyaños del cruzero a dos pyes cada uno y la capilla prinçipal çinquenta pyes de manera que es el largo de todo ello dozientos y quarenta y seys pyes y en el ancho tiene la nabe del medio quarenta y dos pyes y las ornazinas a XXI pyes y los perpyaños de a IIII pyes cada uno de manera que es el ancho de todo ello noventa y dos pyes de pared a pared por parte de dentro conviene subir en alto tal edefiçio como este LXXX pyes la nabe del medio juntamente con el cruzero y con la capilla mayor y las capillas ornazinas que conjuntamente con la trebuna an de subir el mismo alto que la trebuna y las otras quatro que van adelante a quarenta pyes cada una* / (Rubricado: *Juan de Alava*).

También aparecen indicaciones escritas que identifican algunos elementos del plano: *Altar* (en la pared este de todas las capillas del lado del Evangelio) / *Puerta* (en el vano moldurado abierto en el muro norte de la cuarta capilla del Evangelio) / *Puerta para la claustra* (simétrica a la anterior, pero abierta en el muro sur de la cuarta capilla del lado de la Epístola) / *El altar mayor* (en el fondo del ochavo de la cabecera) / *Altar* (en el tramo recto que lo precede, a ambos lados del arranque de las escaleras, así como también en los brazos norte y sur del crucero) / *Puerta para el reçibimiento de sacristia* / *Puerta para la claustra* (en el brazo sur del crucero) / *Puerta principal* (el gran vano que se abre a la nave central a los pies del templo). Además, se señalan cotas en diversos elementos: *IIII* (en la quinta capilla hornacina, tanto del lado del Evangelio como del lado de la Epístola, señalando el grosor de los arcos formeros con que se abren a la nave) / *VI* (en el grosor de los muros del crucero, hacia el norte, así como en los contrafuertes diagonales del mismo crucero, indicando también el grosor, y en el muro del ochavo, señalando su anchura) / *VII* (en uno de los contrafuertes diagonales del ochavo, indicando la salida, no el grosor) / *XII* (en los contrafuertes que flanquean la portada, indicando la salida).

12. Escala: En el muro de la capilla hornacina lindante con el crucero sur, hay una serie de seis agujeros de compás alineados, equidistantes (con una separación de 3 mm entre ellos) y sobre una línea rasguñada sin entintar; un nuevo agujero a 15 mm del resto, pero alineado con ellos. Parece, por tanto, una escala en la que se marcaran las 5 primeras unidades y la décima. Es muy posible que se trate de un pitipié de la escala 1:96, es decir, "un dedo por seis pies", o "un dedo por braza". No obstante, cuando aplicamos esta escala sobre el plano se producen pequeñas disfunciones: midiendo directamente el plano arroja una escala de 1:92 ó 1:93, que no se corresponde a ninguna medida antigua conocida, con lo cual hemos de deducir que el plano se ha estirado (por procesos naturales y/o por restauración) un uno por ciento, de manera que la escala ha pasado de 1:96 a 1:93.

13. Observaciones: El plano en pergamino formaba parte de la documentación del pleito entre el convento de San Esteban de Salamanca y los condes de Teba, herederos de fray Juan Álvarez de Toledo, el fundador y dotador de la obra. El pleito civil llegó a la Real Chancillería de Valladolid. Se conserva un interrogatorio con respuestas de testigos en 1560, que pertenecen a la probanza presentada ante el escribano público de Salamanca Diego Ruano en 1560 (actualmente en el Archivo Histórico Nacional), más un nuevo expediente con preguntas y declaraciones de testigos en 1565 (en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid), junto con una primera sentencia de esta fecha, que se localizan en la escribanía de Taboada (leg. 164-15). No obstante, la sentencia definitiva y la ejecutoria del pleito datan de 1571, y son aún inéditos. Como el mismo plano —que se aportaría como prueba en el proceso—, se conservan en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (Sección Registro de Ejecutorias, caja 1209,23).

Sobre el pergamino aparece un sello de tampón en tinta en la zona correspondiente a la cabecera de la iglesia, bajo el cual, en lápiz, se anota: *PLANOS Y DIBUJOS Nº 34*.

14. Comentario: La planta de la iglesia de San Esteban de Salamanca presenta el esquema propio de las iglesias de predicación: nave única de seis tramos con capillas entre los contrafuertes, unidas por atajos, crucero que no sobresale en planta, cabecera ochavada con contrafuertes en disposición radial y presbiterio elevado por gradas precedido por un tramo recto. En el manuscrito de Simón García (que recoge los papeles de Rodrigo Gil) se valora especialmente este tipo y se considera muy adecuado para iglesia conventual, pues las capillas —que resultan de llevar *los estrivos por la parte de adentro*— no solo sirven para que los monjes o frailes salgan *a decir misa a todas estas capilletas, lo qual a de tener sus entradas rotas en los estrivos porque no vaian a deçir sus oficios saliendo por la nave maior, que seria deshonesto*, sino que, además, en ellas se podrían hacer *entierros y señorean mucho la obra*.

También sería propio de esta tipología el coro a los pies en alto; su existencia se puede deducir no solo por la aparición en la muestra de tres bóvedas —las que corresponderían con el sotocoro—, sino también por la diferente molduración de los pilares coincidiendo con el tercer contrafuerte interno, en el lugar que se alzaría el arco carpanel del frente del coro. Hagamos hincapié en la excepcionalidad de un coro tan amplio, y por tanto, de un sotocoro tan profundo.

Queda menos clara la presencia de un cimborrio en el crucero, pues en el pergamino lo único que se observa en esta zona es un rasguño sin entintar. Hasta cierto punto era lógica la falta de concreción de una zona que tardaría en ejecutarse, pues la obra se comenzaría por los pies. En todo caso, no creemos que el modelo de bóveda de crucería simple con espinazo fuera a ser el definitivo para ese espacio. Si el trazado de la bóveda central del crucero no estaba definido, tampoco lo estaba su altura, lo que no permite que podamos afirmar si se proyectó o no un cimborrio. Sin embargo, tenemos un indicio de su posible previsión en el diámetro de los pilares, pues en el texto manuscrito se indica una medida de 3 pies, que se corresponden con el radio. Si lo comparamos con la misma medida en los pilares *arrimadizos* de las capillas hornacina, que solo tienen 2 pies, entonces podremos concluir que este incremento del grosor en un 50% sí podría hacernos pensar en la previsión de un futuro cimborrio.

De ser así, probablemente estaríamos ante un cimborrio cuadrado, determinado por la igualdad de las anchuras del crucero y la nave, tal como se indica en el manuscrito de Simón García, ya citado. Su presencia quedaría asociada a la finalidad funeraria de la iglesia conventual, que quedó establecida ya el 13 de noviembre de 1526 en el concierto firmado con el fundador, fray Juan Álvarez de Toledo, entonces obispo de Córdoba, quien quería acoger allí los cuerpos de los difuntos de la casa de Alba, a la que pertenecía

como hijo del II duque de Alba, don Fadrique Álvarez de Toledo.

Es una iglesia de fuerte tensión longitudinal. Si hallamos la proporción entre longitud y anchura totales, la longitud es más de dos veces y media la anchura, exactamente 2,67, cifra que resulta de la división de los 246 pies entre la anchura total (92 pies), según señala en nota manuscrita Juan de Álava.

Las medidas están regidas por la geometría y las relaciones proporcionales son claras: la anchura de la nave (42 pies) es el doble de la anchura de las capillas hornacinas (21) y la misma que la anchura del crucero (42). Son también cuadradas las capillas hornacinas: 25 pies de ancho y 21 de profundidad (a los que tenemos que sumar los 4 pies de los perpiaños). Los tramos de la nave son, en cambio, rectángulos de proporción 3/5 (25/42). Como las alturas, esta proporción resultará alterada en la obra definitiva, pasando a ser rectángulos duplos. Tanto en un caso como en el otro, se trataba de tramos perlongados, que permitían aumentar el número de capillas hornacinas al tiempo que multiplicar los soportes, especialmente necesario en iglesias de nave única.

La relación de las anchuras con las alturas está cercana a la proporción dupla: si la anchura de las capillas son 21, la altura será 40 (según nota manuscrita del propio Álava); si la nave mide 42 pies de ancho, su altura serán 80, exactamente la misma altura que el crucero y la cabecera, pero el doble que las capillas.

No obstante, observamos ciertas anomalías en las dimensiones de las capillas hornacinas: no son todas iguales, sino que existen ciertas diferencias en las de los extremos, más anchas las colindantes a la fachada y más estrechas las que limitan con el crucero. De hecho, apenas hay uniformidad en las medidas de las hornacinas, que del hastial al crucero van variando: 22, 20, 20, 20 y un tercio —quizá porque se abre una puerta al norte—, 20 menos un tercio y 19 pies; e incluso varían con respecto a las capillas simétricas del lado de la Epístola (con las que pueden variar en un tercio de pie). Estas divergencias pueden interpretarse como una cierta gradación buscada, quizá en relación con la resistencia y los empujes, sin descartar como causa el carácter flexible del soporte, que además ha sufrido estiramientos en su restauración.

Solo los tres primeros tramos presentan el trazado de las nervaduras de las bóvedas, que responde a un único modelo. Tal unificación era una práctica todavía relativamente novedosa, que encuentra su justificación tanto en motivos económicos (se reducía la variedad de moldes, se producía una cierta estandarización de las piezas labradas, e incluso permitía reutilizar las cimbras), como también estéticos, pues conducía a la unificación espacial.

Las bóvedas de crucería proyectadas en el pergamino son más sencillas que las definitivas: llevan cruceros, terceletes, contraterceletes, ligaduras y combados que trazan doble círculo alrededor de la clave central, si bien el círculo mayor remata en pequeños conopios coincidiendo con el lado corto del rectángulo que delimita el tramo. El diseño es fácilmente adscribible a Juan de Álava.

Que no pudo ser esta la traza definitiva queda evidenciado al comprobar el cambio en el diseño de las bóvedas, y también comparando con las medidas actuales. Respecto al abovedamiento, en la obra finalmente construida también se mantuvo la uniformidad del modelo, incluso acentuando aquellos elementos que otorgaban continuidad, como la prolongación de los combados o la unificación en el grosor de los nervios, incluyendo los arcos torales, de tal manera que queda desdibujada la separación de los tramos.

Más importante y trascendente es la modificación de las medidas: no solo varía la anchura de la nave única, sino también la profundidad de la cabecera, de tal manera que, en la actualidad, la proporción longitud/anchura total se acerca a un rectángulo que mide el triple de largo que de ancho (2,9). Cambios tan fundamentales quedaban ya consignados documentalmente en un informe sobre la obra que puede datar de 1529 o —con más probabilidad— de 1535 y que se conserva en el archivo de la catedral de Segovia. El largo de la capilla mayor había pasado de 50 a 90 pies y el ancho de la nave única de 42 a 50, mientras que la anchura total, tomada en el crucero, pasaba de 92 a 100 pies. Si la longitud de las capillas no se alteró (permaneció en los 25 pies), el aumento de 8 pies en la anchura de la nave provocó que los rectángulos que configuran los tramos pasasen de una proporción de 5/3 a otra aún más perlongada, 2/1 (25 x 50 pies).

El mismo informe de Segovia nos permite comprobar también los cambios en altura, que guardan relaciones geométricas de proporción respecto a los cambios efectuados en longitud y anchura. Así, el incremento de la anchura de la nave hasta los 50 pies exigiría la alteración de la altura para mantener la proporción dupla. Y, efectivamente, en el informe de Segovia —precisando y corrigiendo el dato de los 82

pies de altura que ofrece en un principio— se añade que *agora (…) subira mas de noventa*. Es muy probable que este cambio se hiciera simultáneamente al cambio de anchuras y fuera, por tanto, responsabilidad de Juan de Álava, siempre antes del inicio de la construcción.

Si localizamos estas medidas sobre la actual fachada sacaremos interesantes conclusiones: los 80 pies equivalen a la flecha del gran arco acasetonado actual, lo que nos sirve para imaginar la altura de la nave en los primeros planteamientos de Álava y nos conduce a deducir que no se contemplaría tal remate de fachada, que —por otra parte— tampoco sería coherente con la puerta baquetonada que dibuja Álava en el pergamino de 1524, y que se acompañaba con cuatro profundos contrafuertes, flanqueando la *puerta prinçipal*.

Además, si comparamos con las trazas del convento dominico de San Telmo de San Sebastián, firmadas por fray Martín de Santiago en 1542, la filiación del gran arco acasetonado parece clara.

Los planteamientos de la fachada variaron notablemente cuando se renunció a la apariencia gótica en favor de una estructura tipo retablo, organizada a base de pilastras y entablamentos que acogen repisas y doseletes, frisos y medallones y en cuyo eje central se coloca una sucesión de arcos de distintos trazados y diámetros, componiendo en su conjunto una fachada que recurre al nuevo repertorio de origen italiano, los grutescos. Esta fachada, flanqueada por dos profundos contrafuertes, se coronaría con la presencia de un óculo baquetonado, que en la actualidad solo emerge parcialmente sobre la terraza que remata la fachada, producto de un replanteamiento. Arranca a una altura de unos 82 pies, y necesariamente debió de ser una modificación simultánea al aumento de altura de la nave. El diseño —quizá no su ejecución— debe atribuirse a Juan de Álava, siguiendo la estela de otras iglesias con coro a los pies que incorporan este sistema de iluminación. Así, por ejemplo, las iglesias dominicas de Santo Tomás de Ávila o San Telmo de San Sebastián, esta última trazada por fray Martín en 1542.

Por tanto, el pergamino fue una primera muestra para el promotor que no se seguiría en la obra, ni en las medidas ni en otros elementos importantes, como el trazado de las bóvedas, el planteamiento de la cabecera o el de la fachada.

Por más que los testamentarios —especialmente los condes de Teba— pretendiesen probar que *el dicho cardenal se avia obligado hazer el hedefiçio del dicho monasterio conforme a la traza de Juan de Alaba (…) y la obligacion del dicho cardenal no se pudiera estender a mas de lo que a la dicha traza montase*, la sentencia definitiva del pleito, emitida el 1 de junio de 1571, confirma que el edificio, que aún permanecía inconcluso, había de seguir la *ultima traça que llamaban de fray Martin*, entonces ya difunto. En lo relativo al convento de San Esteban, los testamentarios debían hacerse cargo de la finalización de las obras, pero consiguieron la absolución de la obligación suscrita por el cardenal de dar 50.000 mrs. al año para los reparos de la iglesia, más 25.000 anuales para misas y aniversarios.

15. Unidades de descripción relacionadas: No conservamos documentos materiales de los posteriores diseños, pero sí referencias documentales (en los pleitos) a otros posteriores, por los que la obra se fue guiando: el de fray Martín de Santiago, el de Rodrigo Gil, etc.

16. Bibliografía: Bonet Correa, A. y Chanfón Olmos, C. (eds.), 1991, f. 14 v; Valdivieso, E., 1975; Rodríguez G. de Ceballos, A., 1987, p. 26; Castro Santamaría, A., 1992; Castro Santamaría, A., 2002, p. 184; Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., 2016, pp. 194-199, fig. nº 11.3.

Ana Castro Santamaría

56. Proyecto para la catedral de Segovia

1. Título: Proyecto para la catedral de Segovia.

2. Fecha: 1524.

3. Autor: Juan Gil de Hontañón (atribuido).

4. Localización: Segovia. Archivo de la Catedral de Segovia.

5. Signatura: Dibujo 1/1.

6. Descripción, alcance y contenido: Describe la planta general de un templo de tres naves más dos de capillas hornacinas, crucero sin sobresalir, capilla mayor con un primer tramo recto y el ábside ochavado, cabecera semicircular de girola con cinco capillas pentagonales, desde sus muros perimetrales, marcando puertas de acceso y diseño de sus bóvedas.

7. Soporte: Pergamino con ángulos curvos en la parte superior.

8. Estado de conservación: Restaurada por el taller del Palacio Real en los años setenta del siglo XX, separándola de un tablero al que estaba unida.

9. Técnica: Pluma y tinta sepia, punta de plata (dibujo de la panda norte del claustro), y compás, pues en los pilares se observa en su centro el rastro de la punta de compás. Sombreado posterior en la zona de la girola realizado en punta de grafito; se trata del zócalo corrido sobre el que se asienta la cabecera y se le ha rayado con posterioridad para, posiblemente, subrayar la diferencia con los muros perimetrales. Se añaden "a sentimiento" algunos detalles, como el derrame de las portadas del transepto o los vanos.

10. Dimensiones: 79,7 x 56 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No. Calculada como 1:108 (García Ortega).

13. Observaciones: No.

14. Comentario: La catedral de Segovia conserva un importantísimo *corpus* de diseños de arquitectura sobre su catedral —estudiado por Ruiz Hernando—, que incluye desde las que pudieran ser las plantas del proyecto original, hasta trazas para su arquitectura efímera ya en el siglo XVIII, convirtiendo su fábrica en un caso excepcional en nuestra arquitectura, solo comparable con el *corpus* de la catedral de Coria o la fábrica escurialense. Pese a esta envidiable colección, la relación actual dista mucho de haber llegado completa, pues, por información del canónigo fabriquero de 1562, existían *(...) dos o tres trazas de mano de Juan Gil de Hontañon (...). Hay, ansimesmo, otras dos trazas de Garcia de Cubillas (...): la una de estas trazas esta conforme a la primera eleccion, y la otra, conforme a lo que parecia se debia añadir en la capilla mayor que estaba por hacer, y otra traza junto con ella en que estaba trazado lo que esta por elegir de la dicha iglesia (...). Y ansimesmo, unas monteas de la iglesia, que creo son por dentro y por de fuera, y la traza de la libreria (...).*

En relación a la planta que nos ocupa, se considera la traza más antigua de las dos plantas conservadas en el archivo segoviano. Esta antigüedad la daría el hecho de incluir el dibujo de la panda norte del claustro, no presente en ningún otro de los dibujos conservados. Si en esta antigüedad parecen coincidir todos los estudios, no sucede lo mismo en cuanto a su autor, ya que Llaguno, el Marqués de Lozoya, Casaseca y Hoag se decantan por señalar la mano de Rodrigo Gil de Hontañón, mientras que Cortón de las Heras, Gómez Martínez, Ruiz Hernando y García Ortega lo relacionan con Juan Gil. A favor de esta autoría se encuentran varios factores entre los que consideramos determinantes tres. En primer lugar, estaría el empleo de decoración de caireles en su tramo crucero, algo único de Juan Gil (retomando un elemento tomado de la obra de Simón de Colonia, tramo no caído del cimborrio sevillano). Como señala Gómez Martínez, también sería característico del maestro el cerramiento de los tramos del deambulatorio y de las capillas radiales con estrellas de terceletes sin cruceros, un recurso muy alemán que aparece en los ábsides laterales de la catedral de Astorga (León, atribuible a Juan y Simón de Colonia). Y en tercer lugar, ahora señalamos la correspondencia de la inusual bóveda de la capilla mayor con otras dos obras vinculadas a Juan Gil (Baquerín de Campos o Almorox). En contra de esta autoría y a favor de la de Rodrigo, estaría, por el contrario, el diseño evolucionado de algunas de sus bóvedas, no empleado por Juan Gil. Posteriormente, y a partir de esta planta, el propio maestro tracista propondría una "elevación", dibujándola en estricta correspondencia dimensional y formal con la primera (García Ortega) (ficha nº 57).

Sabemos que la traza para la nueva catedral de Segovia se encarga antes de marzo de 1524 a Juan Gil de Hontañón, entonces maestro mayor de la catedral de Salamanca. Juan Gil, según la documentación, trabajará cincuenta días en la realización de la traza, labor por la que se le gratifica con la cantidad de 14.160 maravedíes, firmando el definitivo contrato de maestría de la fábrica el 7 de mayo de 1524. Tras trabajar desde marzo en la traza, cuando llegó junio se encontró con que el Cabildo había contratado a Juan Campero para que *a vista e contentamiento de Juan Gil* trasladara el claustro de Juan Guas desde la fábrica vieja a la nueva obra; quizá sea esta la razón que pudiera justificar los errores de encaje entre el claustro y el campanario en este dibujo, dado que la planta ya estaba hecha. Como indica Ruiz Hernando, al replantear el claustro desde el crucero y teniendo en cuenta que cada tramo de la iglesia se corresponde con dos del claustro, quedó este inexplicable espacio subsanado en lo construido. En el ángulo noroeste del claustro se representa una bóveda que no se ajusta a la actual, indicando que el dibujo se hizo antes del traslado y montaje del claustro, iniciado en ese 1524 y concluido a finales de 1528.

Desde el punto de vista técnico destaca la combinación de varias proyecciones sobre la planta, marcando el nivel de suelo (desarrolla el baquetonado de la portada norte), y el nivel de techo (con el diseño de las bóvedas y la proyección de los contrafuertes a nivel de cubierta en los pilares de las capillas), además de incluir algunos elementos intermedios como los dibujos de los escalones en las escaleras de caracol.

Quizá lo más llamativo del análisis de la traza resulta de observar la variedad en el empleo de diseños de bóvedas que rompen con la correcta simetría entre las diferentes naves y la anarquía en la apertura de los vanos a lo largo de toda la planta. Respecto al diseño de las bóvedas en general se trata de cuadrifolios circulares o con combados con formas inscritas, normalmente rombos y en menor medida círculos. El modelo presenta pequeñas variaciones en función de si se adapta a un tramo cuadrado o perlongado, pero sus claves siempre se dibujan con una flor de cuatro pétalos. Este tipo de bóvedas con nervios curvos son más evolucionadas que las empleadas por Juan Gil, que llega a emplear el cuadrifolio sencillo, pero sin formas inscritas. Destaca la bóveda de su crucero por representar un modelo complejo formado por un diseño con dos círculos inscritos, mientras que en su ábside se trata de combinar un diseño similar al del crucero con círculo inscrito con el desarrollo del modelo en su tramo recto, pero con una ejecución defectuosa al incluir una clave en su tramo cuadrado y romper la simetría del diseño. La misma anarquía se observa en relación a la apertura de vanos, no existiendo simetría entre las naves del Evangelio y la Epístola, buena parte de los tramos al norte se quedarían sin abrir ventanas, dibujándose el claristorio solo en la nave de la Epístola, mientras que las de las capillas de la zona sur serían más grandes, incluso con doble mainel. Se han incluido las portadas del crucero, marcando su baquetonado en derrame y el mainel y puede que la fachada occidental presentase puertas en las naves laterales, como indica Ruiz Hernando, pero en este punto el dibujo ha perdido materia por lo que resulta difícil asegurarlo. Todo el conjunto se comunica verticalmente a través de diferentes husillos proyectados, dos a dos, en la cabecera antes de las capillas de la girola, a ambos lados de las portadas del crucero —estos de menor desarrollo— y en los pies del templo, el suroeste también en comunicación con el campanario.

Existe un elemento que complica la interpretación de esta planta y la otra conservada en la catedral: en ambas se observa un cambio de dimensiones a partir del segundo tramo que afecta al largo de las hornacinas, las laterales y la central; el tramo se vuelve más corto en ambas, igual que ocurre en lo construido. Merino de Cáceres (1991), al medir la catedral actual, señala que a partir del eje de la primera línea de pilares se observa también un cambio en las dimensiones de profundidad de los tramos que él relaciona con un cambio de unidad de medida, pasando del pie segoviano al empleo del pie castellano, justificado por este autor como un cambio de dirección de la obra. Sin entrar en la razón de este cambio, el hecho cierto es que este cambio ya aparece recogido en ambas trazas, hecho a todas luces inexplicable en un dibujo de construcción. Este dato, unido a la falta de referencias numéricas que sirviesen para acotar las dimensiones de esta planta, parece indicar que no se trata de un diseño operativo, vinculado a la construcción, como por otra parte ratifican otros elementos como la variedad de sus bóvedas o la arbitrariedad en la colocación de los vanos. En este sentido, más que una traza operativa, para construir, que recogiese fielmente los detalles de una fábrica y sirviese de guía a maestros, aparejadores y canteros, estaríamos ante un modelo o muestra que formaría parte de un proyecto o "idea", que reproduce el diseño de un templo tal y como lo recoge el *Com-*

pendio de architectvra y simetria de los templos de Simón García.

15. Unidades de descripción relacionadas: Esta planta debe ser relacionada con uno de los dibujos de la proyección de la sección y el alzado que se encuentran en el mismo archivo (ref. de archivo nº 5) (ficha nº 57), formando parte del mismo proyecto según García Ortega.

16. Bibliografía: Llaguno y Amirola, E., 1829, vol. 1, p. 339; Marqués de Lozoya, 1962; Parrondo, C., 1975, pp. 12-15; Casaseca Casaseca, A., 1978, fig. nº 2; Hoag, J. D., 1985, pp. 65-66; Casaseca Casaseca, A., 1988, pp. 89-90, fig. nº 25; Merino de Cáceres, J. M., 1991; Ruiz Hernando, J. A., 1994; Gómez Martínez, J., 1995; Cortón de las Heras, Mª T., 1997, pp. 53-65; Ortega Vidal, J., 2001, fig. nº 9a, p. 354; Ruiz Hernando, J. A., 2003, pp. 12-15; Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., 2009, p. 115; García Ortega, A. J., 2016; Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., 2016, pp. 163-165, y fig. nº 6.5, p. 164.

Begoña Alonso Ruiz

57. Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la catedral de Segovia

1. Título: Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la catedral de Segovia.

2. Fecha: 1524.

3. Autor: Juan Gil de Hontañón (atribuido).

4. Localización: Segovia. Archivo de la Catedral de Segovia.

5. Signatura: Nº 5.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata del diseño de la sección transversal del crucero de la catedral de Segovia, por lo que recoge información gráfica de las capillas hornacinas, de las naves laterales y la central, así como el desarrollo del cimborrio.

7. Soporte: Pergamino roto en su ángulo superior izquierdo, pero sin afectar al dibujo.

8. Estado de conservación: Restaurado. Separado de un tablero que le servía de base.

9. Técnica: Punta de plata, pluma y tinta sepia, con aguada azul grisácea en las ventanas y exterior de la bóveda del cimborrio. Dibujo a regla y compás y con partes "a sentimiento" como los diseños de los antepechos calados.

10. Dimensiones: 70,5 x 55,7 cm.

11. Anotaciones: En en recto, en la parte inferior derecha: *N. 5*.

12. Escala: No. Calculada como 1:108 (García Ortega).

13. Observaciones: No.

14. Comentario: El dibujo desarrolla los elementos del alzado de la catedral de Segovia desarrollados en una sección transversal a la altura del crucero, mirando al este y solapando distintas proyecciones. Así, se recogen las capillas hornacinas aquí dibujadas como si fueran naves; Ruiz Hernando explica que el curioso despiece de los muros de estas capillas hace referencia a su condición de hornacinas. Luego se desarrollan las naves laterales y la central, destacando el dibujo de sus pilares compuestos por múltiples baquetones que ascienden limpios, sin capitel, sobre un amplio plinto circular. Solo se dibujan capiteles en la nave central. Al exterior estas naves laterales se rematan en un pretil de tracería calada. La nave del transepto al exterior no tiene ventanas, se articula con una línea de imposta y se remata también con tracería calada y tejado a dos aguas. Cada pilar interior al exterior

se remata en pilar recambiado en el crucero y pináculo piramidal en las naves. No se dibujan contrafuertes, y los formeros de la nave principal y las laterales se dejan interrumpidos a media altura.

El elemento más sobresaliente del dibujo es el desarrollo del alzado y la sección del cimborrio, dibujando con gran detalle el desarrollo de los tres vanos por lado del cuadrado —su derrame y molduraje, así como incluyendo un sombreado—. Recordemos que la planta no incluía ventanas en esta zona. Al exterior, el cimborrio se remata en una suerte de media naranja nervada —los nervios se decoran con pomas— en cuyo centro se levanta una aguja con veleta. A todo ello se une la insinuación de un esquema de fachada.

Parece coincidir la atribución a Juan Gil, desde Parrondo, Casaseca y Ruiz Hernando. Sin embargo para Jiménez pudiera ser de Rodrigo Gil o García de Cubillas, fechándola hacia 1540. Fue García Ortega el primero que lo puso en relación con la primera planta de la catedral, demostrando la correspondencia de las dimensiones del templo en ambos dibujos e indicando, por tanto, la pertenencia a un mismo proyecto y la posible autoría de Juan Gil sobre ambos. Jiménez Martín y García Ortega coinciden sin embargo en señalar que esta "elevación" no está destinada a ofrecer una vista acabada y realista del edificio, sino que parece un ensayo para controlar las alturas, un estudio de las soluciones del cimborrio (luego veremos que el archivo conserva más trazas sobre este transcendental elemento que debía de preocupar mucho a los comitentes), o la estructura y equilibrio de edificio con sus bóvedas y cubiertas.

15. Unidades de descripción relacionadas: Relación con la primera planta de la catedral de Segovia conservada en el archivo catedralicio (ficha nº 56).

16. Bibliografía: Parrondo, C., 1975, pp. 12-15; Casaseca Casaseca, A., 1978, fig. nº 3; Ruiz Hernando, J. A., 1994, p. 168; Gómez Martínez, J., 1995; Cortón de las Heras, Mª T., 1997, p. 164, y p. 221; Ortega Vidal, J., 2001, fig. nº 37, p. 378; Ruiz Hernando, J. A., 2003, pp. 20-21; Jiménez Martín, A., 2011, p. 400, y p. 409; García Ortega, A. J., 2016; Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., 2016, p. 199, y fig. nº 12.2, p. 200.

Begoña Alonso Ruiz

58. Proyecto para la catedral de Segovia

1. Título: Proyecto para la catedral de Segovia.

2. Fecha: 1524.

3. Autor: Juan Gil de Hontañón, o Rodrigo Gil de Hontañón, o García de Cubillas (atribuido).

4. Localización: Segovia. Archivo de la Catedral de Segovia.

5. Signatura: Dibujo 1/2.

6. Descripción, alcance y contenido: Planta general de la catedral de Segovia que representa un templo de tres naves más capillas hornacinas y crucero no sobresaliente en planta. Su cabecera es semicircular con girola y capillas pentagonales.

7. Soporte: Pergamino con la parte superior biselada y curvada en sus ángulos; roturas del soporte en la parte superior, lado derecho y parte inferior.

8. Estado de conservación: Restaurada por el taller del Palacio Real en los años setenta del siglo XX, separándola de un tablero al que estaba unida. Gran mancha de humedad en la parte superior derecha que ha borrado la tinta de parte del dibujo de la girola.

9. Técnica: Punta de plata, y pluma, tinta sepia. Dibujo a regla y compás aunque no se observan incisiones ni puntas. Dibujo de lápiz en la cabecera. Además parece haber otro repunte en la cabecera con líneas

discontinuas y números 6 y 9. Rayado de tinta en los muros del crucero y sombreado en el zócalo.

10. Dimensiones: 76 x 53,6 cm.

11. Anotaciones: En el recto, distribuidas por el diseño: *Dies pies* (en los muros este y oeste del campanario) / *Dose* (en el norte) / *Ocho pies* (en los huecos de la portada occidental y del crucero) / *Seis pies* (en los muros de separación de las capillas del Evangelio) / *X pies* (en un pilar de la nave del Evangelio). Respecto a la acotación en la capilla del eje de la girola, Ruiz Hernando sugiere, con reservas: *X / 6 / 9*. Existe rastro de lo que podría haber sido una firma hoy ilegible y en tinta diferente al dibujo por debajo del cubo de la Almuzara.

12. Escala: No. Cota roturada en pies. Escala calculada de 1:144 (García Ortega).

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Esta segunda traza de la planta general de la catedral de Segovia, a diferencia de la primera, no incluye el claustro, ni tampoco puerta alguna hacia el mismo, faltando incluso la portada meridional del crucero. Generalmente se ha interpretado como un diseño más evolucionado vinculado a Rodrigo Gil de Hontañón o al aparejador García de Cubillas. Respecto a Rodrigo se plantean dos momentos: entre 1528 y julio de 1529, cuando Rodrigo es despedido, o en relación a la muerte de su padre y su llegada a la maestría en septiembre de 1526. Sin embargo, a nuestro entender, son las diferencias con lo construido las que explican el dibujo y no sus semejanzas con la obra levantada, que pudieron llegar por diferentes vías. Así, debe considerarse la ausencia de comunicación de la iglesia con el claustro que se está trasladando cuando llega Rodrigo Gil a la maestría. A ello unimos que cuando Rodrigo se hace con las riendas de la fábrica, esta se encontraba abierta en varias zonas diferentes de los muros perimetrales del cuerpo de naves: se obraba en la torre, los caracoles de la fachada occidental, las portadas de las naves laterales, la capilla de entrada al claustro por el lado sur y en la entrada del lado norte (Cortón de las Heras, Mª T., 1997), según una planimetría que en su momento había dado Juan Gil, quien había preparado el solar e iniciado estos muros perimetrales. Y dado que esta segunda traza no presenta las mismas dimensiones que la anterior en cuanto a las naves laterales, los arranques de los muros perimetrales o el espesor mural de la torre, se descarta que fuese un replanteamiento con diferentes medidas a lo ya iniciado. Además, la consideración de que algunas especificaciones de la zona de los pies en esta traza difieren de lo construido, solo tendría sentido si el dibujo es previo, por lo que se debiera retrotraer su realización a un momento anterior a la maestría de Rodrigo, vincularla con el planteamiento general de la catedral en 1524, y retomar la idea de que su autor fuese el maestro de entonces, no otro que Juan Gil. En este sentido, se manifestaba Casaseca en 1988, que relacionaba esta segunda planta con Juan Gil o García de Cubillas, al igual que Gómez Martínez, quien explicita que aún en el caso de que se tratara de un dibujo ejecutado por Cubillas, habría que intentar precisar sus deudas para con Juan Gil de Hontañón. García de Cubillas fue aparejador de la catedral de Segovia durante las maestrías de Juan Gil (1525-1526) y Rodrigo Gil de Hontañón (1526-1535), convirtiéndose en maestro entre 1536 y 1559 ante las continuas ausencias de Rodrigo y hasta que se terminó el cuerpo de naves. Si la traza fue dibujada por Cubillas, debió de seguir los dictados dejados por Juan Gil. Así, siguiendo a Gómez Martínez, en el sector más modificado respecto a la traza precedente (capilla mayor y trascoro), los tramos trapezoidales acentúan el germanismo, pues, además de prescindir de los cruceros, prescinden de la clave polar; a diferencia de Juan Gil, su hijo Rodrigo no conservó esta fidelidad a las lecciones de Juan Guas y Simón de Colonia, ni tampoco, por lo que se conoce, García de Cubillas. Ortega Vidal también lo atribuye a Juan Gil.

Pese a lo expuesto, existen ciertos elementos técnicos que podrían relacionarse con Rodrigo ya que difieren de la técnica conocida de Juan Gil. En primer lugar, el dibujo es evidente que pertenece a otra mano diferente a la de la primera traza especialmente en el sombreado de la bóveda del crucero y en la forma de indicar las claves principales. Aquí, además, se incluye una proyección de los pináculos y las escaleras de caracol se dibujan sin peldaños. También a diferencia de la primera traza, se observa mayor uniformidad en el diseño de las bóvedas, que tiende a la simetría. Los nervios se dibujan con dos líneas más finas y juntas, se dibujan los baquetones dentro del círculo de los pilares y las claves son más complejas, desarrollando formas florales. Domina el cuadrifolio con combados y formas inscritas. En algún caso, se repiten diseños de bóvedas presentes en la otra planta, como el modelo de cuadrifolio con combados y rombo inscrito que en la anterior solo se encontraba en 3 tramos y

aquí se usa para cubrir la nave lateral norte y toda la nave lateral sur, en perfecta simetría. La nave central se cubre con un cruadrifolio con círculo inscrito —modelo que difiere del construido— y combados en su eje transversal. En esta traza se usa, más que en la otra, el círculo inscrito, algo también poco común en los diseños de Juan Gil.

El análisis de las medidas de ambas trazas también ha demostrado que ambos planos presentan diferencias en casi todas sus medidas, solo coincide la anchura de la nave (92 mm). Este dato indica una realidad: no fueron hechos uno sobre otro, o uno inspirado en el otro sino que parecen corresponder a dos planteamientos diferentes y no sucesivos. Esta circunstancia, unida al hecho de que esta planta también refleja un cambio en la profundidad de las naves a partir del segundo tramo nos inclina a pensar que podría tratarse de un dibujo relacionado con el proyecto, ya que, igual que la primera planta, no es una traza operativa, sino un modelo. Ni una ni otra sirvieron para construir la catedral, sino quizá la combinación de ambas y de otras perdidas que en su momento citó el canónigo fabriquero, y quizá también esta fuese realizada por Juan Gil con la ayuda de su hijo Rodrigo, o el aparejador Cubillas, no pudiéndonos decantarnos por ninguno de ellos.

15. Unidades de descripción relacionadas: Forma parte del conjunto de dibujos sobre los proyectos de la catedral que se conservan en el archivo catedralicio de Segovia. En especial, guarda relación con el alzado que se relaciona a continuación (ficha nº 59).

16. Bibliografía: Llaguno y Amirola, E., 1829, vol. 1, p. 339; Marqués de Lozoya, 1962; Parrondo, C., 1975, pp. 12-15; Casaseca Casaseca, A., 1978, fig. nº 1; Hoag, J. D., 1985, pp. 65-66; Casaseca Casaseca, A., 1988, pp. 89-90, fig. nº 24; Merino de Cáceres, J. M., 1991; Ruiz Hernando, J. A., 1994, p. 168; Gómez Martínez, J., 1995; Cortón de las Heras, Mª T., 1997, pp. 53-65; Ortega Vidal, J., 2001, fig. nº 9b, p. 354; Ruiz Hernando, J. A., 2003, pp. 16-19; Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., 2009, p. 115; García Ortega, A. J., 2016; Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., 2016, pp. 163-165, y fig. nº 6.6, p. 164.

Begoña Alonso Ruiz

59. Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la catedral de Segovia

1. Título: Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la catedral de Segovia.

2. Fecha: *ca*. 1524.

3. Autor: Rodrigo Gil de Hontañón (atribuido).

4. Localización: Segovia. Archivo de la Catedral de Segovia.

5. Signatura: Nº 6.

6. Descripción, alcance y contenido: Diseño de la sección transversal del crucero de la catedral de Segovia mirando al este, por lo que recoge información gráfica de las capillas hornacinas, naves laterales y central, así como el desarrollo del cimborrio.

7. Soporte: Pergamino. Separado de un tablero que le servía de base.

8. Estado de conservación: Restaurado.

9. Técnica: Punta de plata, pluma y tinta sepia. Dibujo a regla y compás, pero sin incisiones ni puntas. Algunas partes dibujadas “a sentimiento” como los detalles de los remates de los pináculos o los diseños de los antepechos.

10. Dimensiones: 66,9 x 59,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto, bajo la sección de la nave de la Epístola: *N. 6*.

12. Escala: Sí, a los pies, pero ilegible, con dos líneas paralelas y equiparticiones.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Representa un proyecto de sección transversal de la catedral de Segovia a la altura del tramo del transepto. Se representan las capillas hornacinas —como si fueran naves—, las laterales y la central sobre la que se eleva el cimborrio. Las hornacinas y laterales se rematan con antepechos de tracería calada, imposible en este punto de la perspectiva, igual que la sección an-

terior. A diferencia de la sección anterior, en la que nos ocupa, se incluye el sistema de contrarrestos (arbotantes sobre las hornacinas y laterales, el desarrollo de los contrafuertes de las laterales y pináculos), así como ventanas en los brazos del crucero, aunque no se remata el transepto con tejado. En la parte superior izquierda del pergamino se incluye una planta, interpretada por Ruiz Hernando como el propio crucero, que García Ortega ha superpuesto con la elevación, evidenciando que representa el nivel de su arranque. Respecto a este cimborrio, en la sección, se observa un remate mucho más sencillo que el anterior, ahora con crestería y pináculos en las cuatro esquinas, sin trasdosar la bóveda del cimborrio, que al interior deja ver sus nervios rectos, diferentes a los de las bóvedas de los cruceros dibujadas en las dos plantas analizadas anteriormente (fichas núms. 56 y 58). Los tres vanos del cimborrio presentan también menos derrame que en la sección relacionada con Juan Gil (ficha nº 57). Como en la anterior sección, en esta se ha escrito que su objetivo debió de ser el ajuste de alturas, incrementando su diferencia para así poder permitir mayores ventanales (García Ortega).

Ha sido relacionado con Juan Gil o con su aparejador Cubillas (Parrondo, Casaseca) y con Rodrigo Gil (Ruiz Hernando, Jiménez Martín). Es Jiménez Martín quien lo considera de fecha posterior, en torno a 1540. Por su parte García Ortega lo pone en relación con la segunda traza general atribuida a Rodrigo Gil de Hontañón. A favor de esta relación está la similitud en las dimensiones de las naves laterales y el empleo del rampante llano en la nave central, que sería definitivamente cambiado cuando se construyan las bóvedas de esta nave central entre 1539 y 1542. La datación giraría en torno a ese primer proyecto y no posterior al año 1527, en el que la fábrica alcanzaba las primeras cornisas de las capillas hornacinas, y cuya cota cambió el dibujo.

15. Unidades de descripción relacionadas: Relacionado con el proyecto para la planta de la catedral de Segovia atribuida a Rodrigo Gil de Hontañón y conservada en el mismo archivo (ficha nº 58).

16. Bibliografía: Parrondo, C., 1975, nº 5; Casaseca Casaseca, A., 1978, p. 44, fig. nº 4; Casaseca Casaseca, A., 1988, fig. nº 23; Cortón de las Heras, Mª T., 1997, p. 166; Ortega Vidal, J., 2001, fig. nº 38, p. 378; Ruiz Hernando, J. A., 2003, pp. 22-23; Jiménez Martín, A., 2011, p. 409; García Ortega, A. J., 2016; Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., 2016, p. 199, y fig. 12.1, p. 200.

Begoña Alonso Ruiz

60. Rasguño (planta y sección) para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres)

1. Título: Rasguño (planta y sección) para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres).

2. Fecha: 1525.

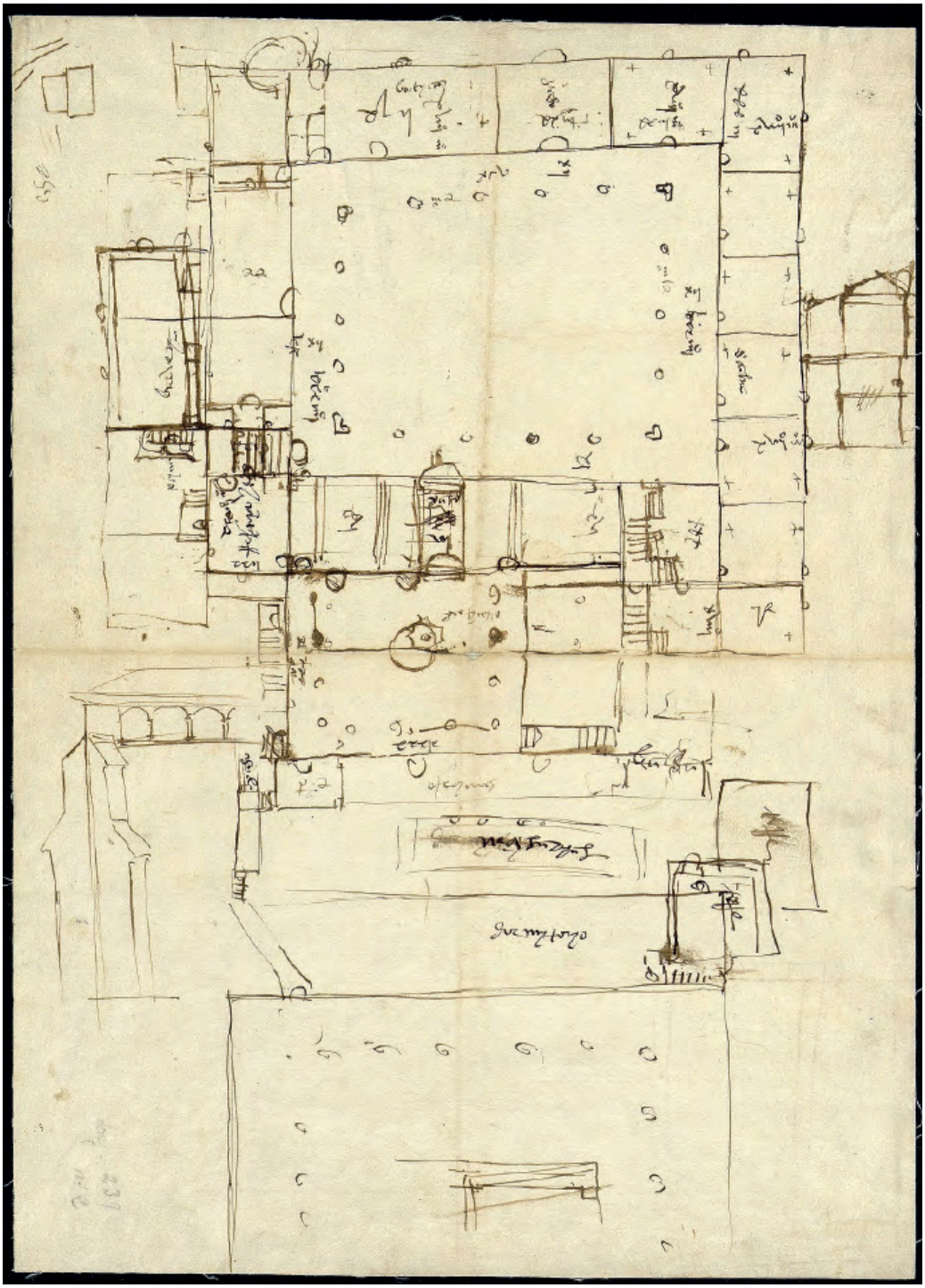
3. Autor: Fray Martin Vaca, Antón Egas, Alonso de Covarrubias y Juan de Torollo.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 10.

6. Descripción: *Rasguño* o *esbozo* para el diseño de la enfermería nueva de Guadalupe, derivado de la junta de maestros que tiene lugar en 1525 y a la que asisten fray Martin Vaca, Anton Egas, Alonso de Covarrubias y Juan de Torollo. De esta reunión se conservan, junto a este *rasguño* o *esbozo*, otros dos momentos gráficos: un anteproyecto firmado (ficha nº 61), y un proyecto definitivo o de ejecución (ficha nº 62).

7. Soporte: Papel.



8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido entelado.

9. Técnica: Tinta sepia sobre papel.

10. Dimensiones: 30,9 x 43,4 cm.

11. Anotaciones: Se identifican algunos espacios, y se acotan sus medidas con numeración romana.

12. Escala: No.

14. Comentario: Se trata del primero de los dibujos en el análisis secuencial, tras el proyecto de Juan de Torollo (1520), de los diseños de arquitectura de la enfermería del monasterio, al dejar la junta de los tres maestros como testimonio este croquis junto a un anteproyecto (ficha nº 61), y una traza de ejecución (ficha nº 62); suponiendo un caso excepcional entre el dibujo arquitectónico conservado de estas fechas.

Este *rasguño* o *esbozo*, realizado en tinta sepia sobre papel, consiste en el croquis realizado a mano alzada sin firmar en el que se tantea la nueva solución. Incluye la planta de situación de los dos patios y el alzado de perfil de la iglesia y una galería del patio, combinando la disposición planimétrica con algunos tanteos de elevación que poseen un amplio interés documental. Se representan los soportes de las esquinas, se incluyen números de medidas y referencias a torres, dormitorios, refectorios y varias escaleras, una de ellas claustral.

15. Unidades de descripción relacionadas: A.H.N., Clero, MPD, 20 y 27 (fichas núms. 61 y 62).

16. Bibliografía: Ortega Vidal, J., 2001, p. 353; Villaseñor Sebastián, F., 2016, pp. 216-219.

Fernando Villaseñor Sebastián

61. Plantas generales para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres)

1. Título: Plantas generales para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres).

2. Fecha: 1525, 6 de febrero.

3. Autor: Fray Martin Vaca, Antón Egas, Alonso de Covarrubias y Juan de Torollo.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 20.

6. Descripción, alcance y contenido: Anteproyecto firmado en el que hay un compromiso de realización de esta nueva solución; traza universal (Ortega y Vidal), o modelo de presentación (Marías), para el diseño de la enfermería nueva de Guadalupe, derivado de la junta de maestros que tiene lugar en 1525 y a la que asisten fray Martín Vaca, Anton Egas, Alonso de Covarrubias y Juan de Torollo. De esta reunión se conservan, junto a este anteproyecto firmado, otros dos momentos gráficos: un *rasguño* o *esbozo* (ficha nº 60), y un proyecto definitivo o de ejecución (ficha nº 62).

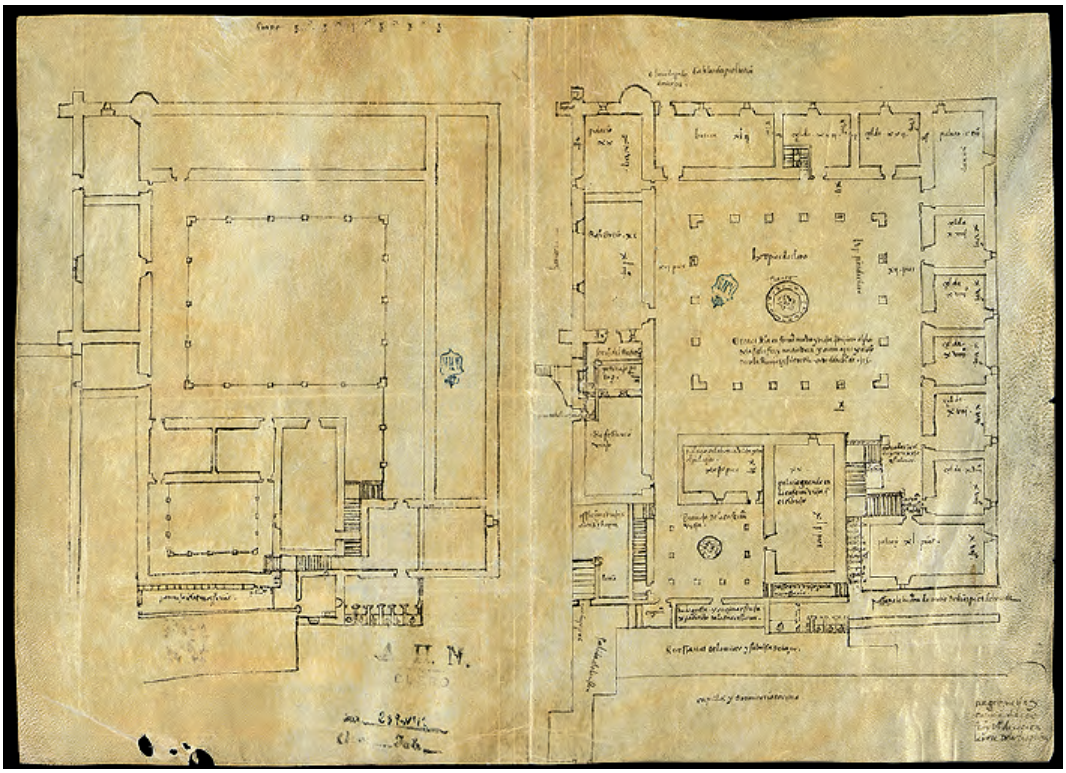
7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Tinta sobre pergamino.

10. Dimensiones: 30,9 x 43,4 cm.

11. Anotaciones: En el recto del diseño, a la izquierda, en la parte inferior: *Patinejo de las necesarias,* (ilegible). En la parte superior: *Pitipie*. En la panda sur: *Capillas y dormitorio ençima / Neçessarias del convento y su balsa debaxo / Çaguan / Bodeguilla y ençima estufa y patinejo de las neçessarias / Passo en lo viejo para la neçessaria / Por debaxo desta piesa y por este callejon, passo para las neçessarias baxas y para la huerta / Passo para la huerta de ancho de diez pies de boveda / Palaçio grande en*



la enfermeria vieja que es el viejo XX / XLI pies / Patinejo de la enfermeria vieja / Palaçio en la botica vieja y en el palaçito XXIX pies / XVI. En la esquina inferior derecha: *Pergamineria y ençima celda de fray Diego de Eçija en la torre de la Diçiplina*. En la panda oeste: *Barveria / Salida al claustro / Para el almiraz / Leña / Offiçinas viejas, altas y baxas / Refertorio viejo / Puerta de la cozina y curzel / Patinejo para luz IX / III / Serviçio del refertorio VII / IIIIº / Refectorio XX / XLIIIIº / IIIIº / Palacio XX / XXVII / IIII pies / IIIIº pies*. En la panda norte: (Calderón) *Boveda para los almireces* / (Calderón) *Asoleador para el boticario / Botica XLII / XVIIIº / III / Çelda XXIII / XVIIIº / III / Çelda XXII / XVIIIº / IIIIº / Palaçio XVIIIº / XXXIII*. En la panda este: *Çelda XVIII / XVIIII / Çelda XVIII / XVIIII / Çelda XVIII / XVIIII / Çelda XVIII / XVIIII / Entrada en lo alto y tiene XXIX escalones / Çelda XVIII / XVIIII / Entrada desta escalera abaxo*. En el centro del claustro, en el exterior: *XII pies / XII pies / XI pies / XII pies*. En el interior del claustro: *LXV pies de claro / Fuente / LVI pies de claro /* (Calderón) *Traça de la enfermeria nueva y vieja que hizieron el prior de la Sisla, fray Martin Vaca y Anton Egas y Alonso de Covarrubias y Juan Torollo en VI de hebrero de 1525*.

12. Escala: Escala en la parte superior. Representación de un pitipié de 50 pies que mide 60,2 mm, lo que supone un valor próximo 1:232.

13. Observaciones: En el extremo derecho de la parte inferior izquierda sello del *AHN* y antiguo registro documental (*Doc. 239 nº 12*).

14. Comentario: Tras varios intentos abortados de construcción de la enfermería nueva de Guadalupe desde que se iniciara en 1518 [primer proyecto de Vasco de la Zarza (1518-1521); segundo proyecto de Juan de Torollo (1520), y tercer proyecto de fray Eugenio y fray Juan de Yelbes], en 1525 el General de la Orden, fray Alonso de Santacruz, interviene y envía en enero al prior de la Sisla, fray Martín Vaca, a quien acompañan Antón Egas y Alonso de Covarrubias, *grandes maestros*, para reconocer la obra. Tras

ello, realizaron una nueva traza *en dos pieles de pergamino, y escribieron las capitulaciones y pareçer de lo que les pareçia que se debia enmendar y hazer para proseguir la obra*. En el monasterio coincidieron con Juan de Torollo, que se encontraba allí al menos desde 1523, cuando se fecha su parecer sobre la enfermería. En este momento se redactan dos memoriales, uno por el religioso y otro por los tres maestros, en los que se señalaban los defectos encontrados, su excesivo gasto —que ascendía a más de 4.700.000 maravedíes desde su inicio hasta el 19 de julio de 1524—, y cómo debería seguir la construcción.

Es interesante apuntar ciertas deficiencias señaladas en los memoriales, que se incorporarán a las trazas elaboradas. Se indica, entre otros aspectos, por ejemplo, que, en medio del patio se ha de hazer *una fuente donde respondan y cayan las aguas del patio a sumirse*. Junto a varias reformas en lo construido, se establecen directrices para lo nuevo; así, el prior de la Sisla advierte que no se hagan molduras mientras que los artífices ponían más acento en las techumbres.

Se respetaba igualmente la enfermería vieja, pero con el retroceso de la pared medianera. Las diferencias existentes en la comunidad se ponen de manifiesto al plantear un cierto sector de la misma que la labor de los maestros había estado condicionada por el prior. Antón Egas, *que era el principal de los dichos maestros*, tuvo que escribir una carta asegurando que hizo lo correcto: *Juro a Dios y a esta Cruz que hiz fue diziendo verdad e que por yndusimiento de nadie no me segui ni afeçion me cavso en hazer en nada lo que fize sino sola verdad y trabaje de dezirla por las mejores y mas onestas palabras que yo pude*.

Este momento resulta decisivo, desde el punto de vista gráfico y documental, en el análisis secuencial de los diseños de arquitectura de la enfermería del monasterio, ya que la junta de los tres maestros dejó como testimonio un croquis (ficha nº 60), este anteproyecto, y una traza de ejecución (ficha nº 62), como ya señalara Ortega Vidal en 2001. El proceso comenzaría una traza inicial de Torollo (1520) a la que seguirían los tres momentos gráficos derivados de la junta, constituyendo un caso excepcional entre el dibujo arquitectónico conservado de estas fechas.

15. Unidades de descripción relacionadas: A.H.N., Clero, MPD, 10 y 27 (fichas núms. 60 y 62).

16. Bibliografía: Azcárate Ristori, J. Mª de, 1957; Marías Franco, F., 1993; Andrés González, P., 2001, pp. 148-150; Ortega Vidal, J., 2001, p. 353; Villaseñor Sebastián, F., 2016, p. 219.

Fernando Villaseñor Sebastián

62. Plantas generales para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres)

1. Título: Plantas generales para la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres).

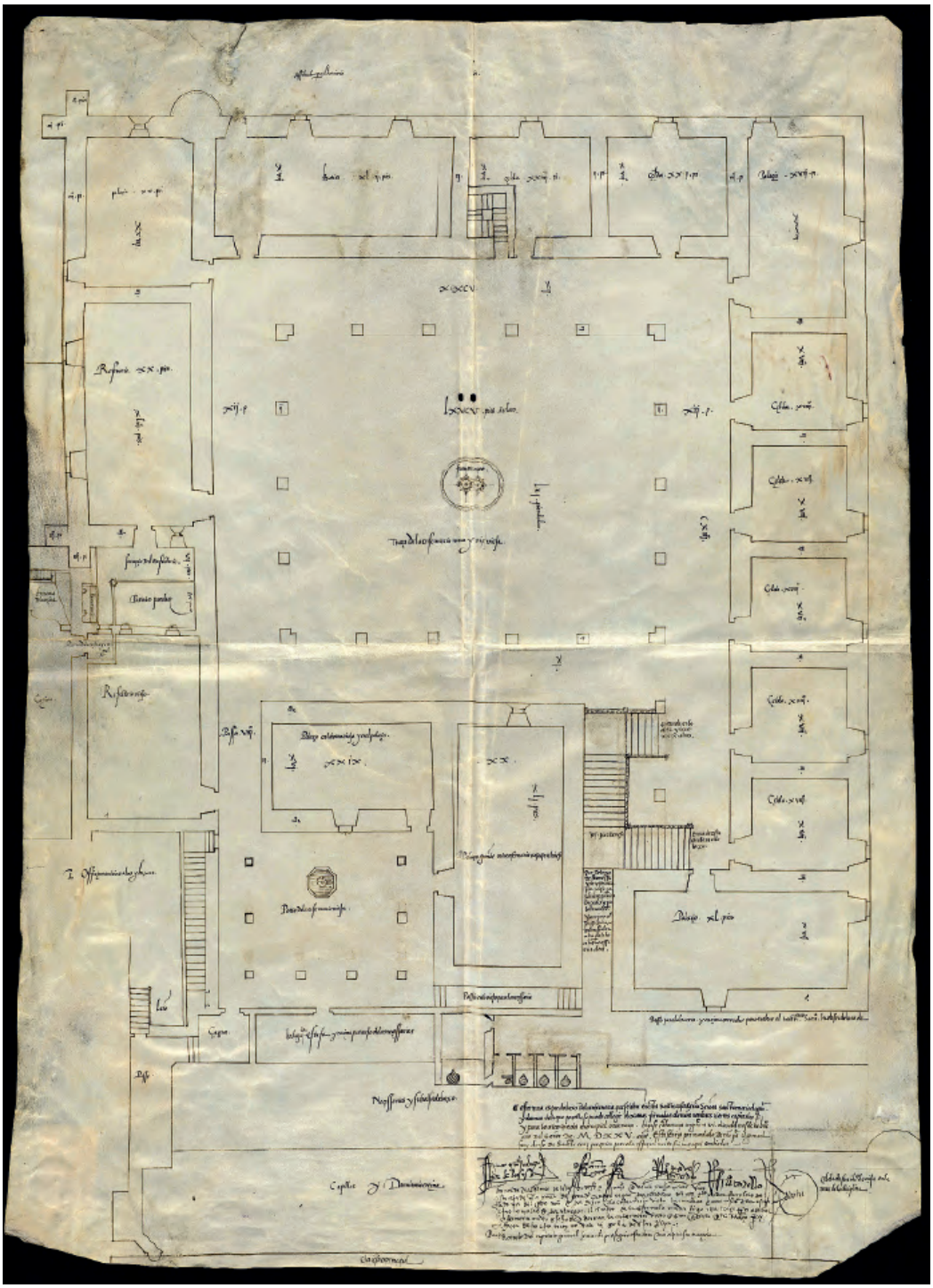
2. Fecha: 1525, 6 de febrero.

3. Autor: Fray Martin Vaca, Antón Egas, Alonso de Covarrubias, y Juan de Torollo.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 27.

6. Descripción: Proyecto definitivo o de ejecución de la enfermería nueva de Guadalupe, derivado de la junta de maestros que tiene lugar en 1525 y a la que asisten fray Martín Vaca, Antón Egas, Alonso de Covarrubias y Juan de Torollo. De esta reunión se conservan, junto a este proyecto definitivo de ejecución, otros dos momentos gráficos: un *rasguño* o *esbozo* (ficha nº 60), y un anteproyecto firmado (ficha nº 61).



7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Tinta sepia sobre pergamino.

10. Dimensiones: 30,9 x 43,4 cm.

11. Anotaciones: En el recto del diseño figuran las siguientes anotaciones: *Esta traça es para lo baxo de la enfermeria que se labra en esta sancta casa de Nuestra Señora Sancta Maria de Guadalupe y demas de lo que por ella se puede collegir dexamos firmados de nuestros nombres çiertos capitulos. Y para lo alto queda en otra piel otra traça. Hizose esta traça en Guadalupe a VI dias del mes de hebrero, año del Señor de MDXXV años. Esto se hizo por mandado de nuestro padre el general fray Alonso de Sancta Cruz, por quien para ello espeçialmente fuimos aqui enviados* / (Rubricado: *Fray Martin indigno prior de la Sisla* / *Anton Egas* / *Alonso de Covarrubias* / *Fray Juan Torollo*).

En nueve dias del mes de julio de mill e quinientos e veinte y ocho años vino desta casa de Nuestra Señora de Guadalupe Anton Egas por mandado del Muy Reverendo padre fray Luis de Toledo, prior del dicho monasterio, y por razon que la enfermeria vieja las maderas e otras cosas della estan viejas y malas y por alargar el claustro de la enfermeria nueva hizo dicha traçar para acabar la enfermeria nueva e que se ha de derrocar la enfermeria vieja segun que por la dicha traça parece. Por razon desto esta traça no vale ni se ha de usar della. Por rotulo del capitulo general se mando proseguir esta obra como aqui esta traçada.

En la panda sur: *Claustro principal* / *Capillas y dormitorioençima* / *Neçesarias y su balsa debaxo* / Çaguan / *Bodeguilla* / *Estufa yençima patinejo de las neçessarias* / *Passo en lo viejo para la neçessaria* / *Passo para la huerta yençima corredor para traher el Sanctisimo Sacramento ha de ser de boveda* / *Por debaxo desta mesa y por esta calle son paso para las neçessarias baxas y para la huerta* / *Y encima otro passo debaxo de la escalera alta para salir a las neçessarias altas* / *Entrada desta escalera en lo baxo* / *VII pies de mesa* / *Entrada en lo alto y tiene XXIX altos* / *Palaçio grande en la enfermeria vieja que es el viejo XX* / *XLI pies* / *Palaçio en la botica vieja y en el palaçio XVI* / *XXIX* / *IIIIº* / *II* / *IIIIº* / *Passo VIIIº*. En la panda oeste: *Passo* / *Leña* / *L offiçinas viejas altas y baxas* / *Cozina* / *Refectorio viejo* / *Puerta de la cocina y* (*carzel*) / *Patinico para luz IX pies* / *Dormitorio* / *Chimenea de la cozina* / *Serviçio del refectorio* / *IIIIº pies* (dos veces) / *IIIIº* / *Refetorio XLIIIIº* / *XX pies* / *III* / *IIIIº pies* / *Palaçio XXVII* / *XX pies* / *IIIIº pies* (dos veces). En la panda norte: *Assoleador para el boticario* / *Botica XVIIIº* / *XLII pies* / *III* / *Çelda XVIIIº* / *XXIII pies* / *III pies* / *Çelda XVIIIº* / *XXII pies* / *IIIIº pies* / *Palaçio XVIIIº pies*. Panda este: *III* / *Çelda XVIIIº* / *XVIIIº* / *III* / *Çelda XVIIIº* / *XVIIIº* / *III* / *Çelda XVIIIº* / *XVIIIº* / *III* / *Çelda XVIIIº* / *XVIIIº* / *III* / *Çelda XVIIIº* / *XVIIIº* / *III*. En el pasillo del claustro: *XXCV* / *XII* / *XII pies* / *CVIIIº* / *XI* / *XII pies*. En el centro del claustro: *LXV pies de claro* / *Fuente* / *LVI pies de claro* / *Traça de la enfermeria nueva y vieja*.

12. Escala: Presenta un pitipié "operativo" en el que la misma dimensión de la traza de presentación representa ahora 15 pies, aproximándose a la proporción de 1:70. De este modo la relación proporcional entre ambas resulta de 3 1/3.

13. Observaciones: En el extremo derecho de la parte inferior izquierda sello del *AHN* y antiguo registro documental (*Doc. 239 nº 12*).

14. Comentario: Tras varios intentos abortados de construcción de la enfermería nueva de Guadalupe desde que se iniciara en 1518 [primer proyecto de Vasco de la Zarza (1518-1521); segundo proyecto de Juan de Torollo (1520), y tercer proyecto de fray Eugenio y fray Juan de Yelbes], en 1525 el General de la Orden, fray Alonso de Santacruz, interviene y envía en enero al prior de la Sisla, fray Martín Vaca, a quien acompañan Antón Egas y Alonso de Covarrubias, *grandes maestros*, para reconocer la obra. Tras un esbozo y un anteproyecto, este diseño reflejaría el proyecto definitivo o de ejecución; esto es la traza de ejecución definitiva, tal y como indica la inscripción de la parte inferior: *Esta traza es para lo baxo de la enfermeria que se labra en esta sancta casa de Nuestra Señora Sancta Maria de Guadalupe y demas de lo que por ella se puede colegir dexamos firmados de nuestros nombres çiertos capitulos y para lo alto queda en otra piel otra traça. Hizose esta traça en Guadalupe a a VI dias del mes de hebrero, año del Señor de MDXXV años. Esto se hizo por mandado de nuestro padre el general fray Alonso de Sancta Cruz por quien para ello especialmente fuimos aqui enviados*.

Realizada en tinta sepia sobre pergamino, sin punta de compás ni líneas marcadas en el mismo. En el lado sur se ha mantenido el patio de la enfermería vieja, cuadrado con fuente en el centro y tres arcos por lado y, en torno a él, el *palaçio grande en la enfermeria*

grande que es el viejo, junto al *passo en lo viejo para las necessarias* —que comunicaba también con *el paso para la huerta del ancho de diez pies de boveda*— al este; *zaguan*, *bodegas y estufa y ençima patinejo de las necessarias*, al sur; *ofiçinas viejas altas y baxas* con escalera y paso al claustro, espacio para la leña y *refectorio viejo* al oeste.

La nueva construcción, dispuesta en torno al claustro de cinco arcos en los lados norte y sur, y cuatro en los dos restantes, con una fuente en medio, ubicaba en la crujía sur la escalera claustral de subida; en la oriental cinco celdas cuadradas —de 18 x 18 pies— separadas por muros de 3 pies entre dos *palaçios*; en la occidental, y a continuación del refectorio viejo, un patinico para luz, el servicio del refectorio, el refectorio y otro palacio. Finalmente, al norte, que daba *al soleador para el boticario*, se ubicaba la botica junto a dos celdas y una escalera —probablemente añadida con posterioridad a mano alzada— para subir al piso superior. Se encuentra dibujada a escala con expresión de la escala gráfica, del pitipié y trazada a regla.

Para Marías, esta traza contiene anotaciones de puño y letra del propio Covarrubias, demostrando que por estas fechas está familiarizado con el dibujo abstracto de una planta, optando por las esquinas de los patios con pilares reforzados y preocupado por la escalera en forma claustral en vez de la que Torollo había realizado en 1520. Supone de este modo que, como en el alzado del patio de Santa Cruz, las innovaciones estructurales y la decoración se deberían a Covarrubias en relación con los Egas.

15. Unidades de descripción relacionadas: A.H.N., Clero, MPD, 10 y 20 (fichas núms. 60 y 61).

16. Bibliografía: Azcárate, J. Mª, 1957; Marías, F., 1983-1986, vol. 1, p. 205; Ortega Vidal, J., 2001, p. 356; Villaseñor Sebastián, F., 2016, pp. 219-222.

Fernando Villaseñor Sebastián

63. Modelo de crucería para tres bóvedas de la iglesia de Santiago de Calatayud (Zaragoza)

1. Título: Modelo de crucería para tres bóvedas de la iglesia de Santiago de Calatayud (Zaragoza).

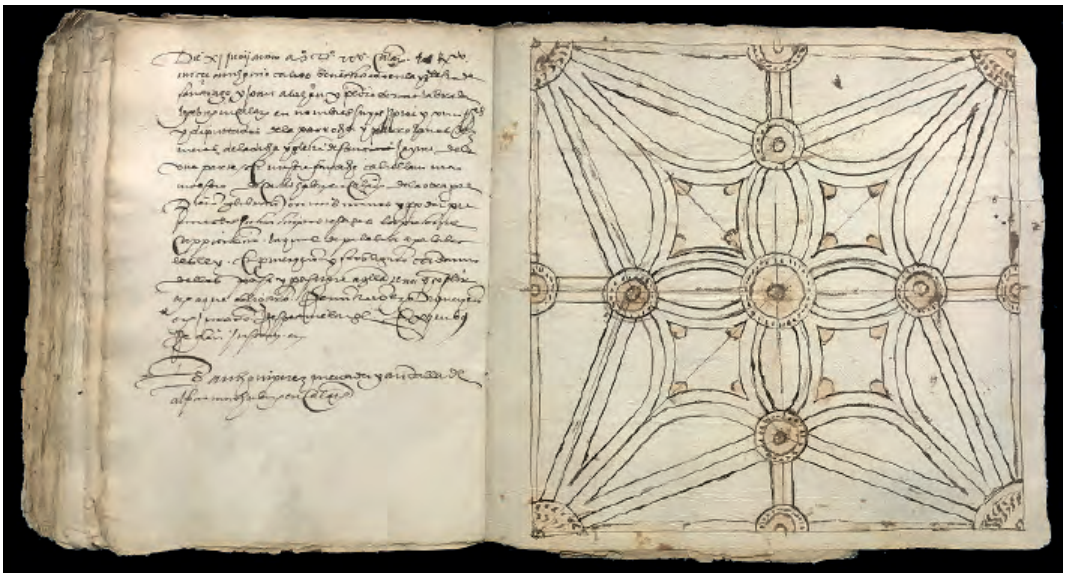
2. Fecha: 1525.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Calatayud. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Calatayud [A.H.P.N.C.], Fernando Díaz, 1525, f. 90 r-v, además de tres folios sin foliar y aquel en el que se desarrolla el diseño.

5. Signatura: La signatura del protocolo es 351.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño refleja el modelo de crucería que tenía que trasladarse a los intradoses de tres bóvedas de la iglesia de Santiago de Calatayud. El diseño propone una solución bastante compleja, construida sobre la de terceletes de cinco claves, en la que la polar y las subsidiarias están unidas mediante parejas de combados de perfil convexo, dispuestos en simetría especular en torno a los ejes de la bóveda, que van a morir a las claves en las que se funden los terceletes, conformando una suerte de pétalos. Por otra parte, los diagonales no tienen continuidad, y se bifurcan a modo de nervios curvos de flexión convexa para alcanzar las claves en las que mueren los terceletes de sus respectivos sectores de arranque, lo que, con los combados anteriormente descritos, termina generando una suerte de cuatro rombos de perfil curvo en los plementos. El diseño se completa con unas ligaduras rectas que van de las claves en las que se funden los terceletes a los puntos medios del tramo.



7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Uso de aguada en las claves y en algunos elementos de los plementos.

10. Dimensiones: 21,7 x 23,4 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño forma parte de la capitulación firmada entre los representantes de la iglesia de Santiago de Calatayud y el maestro Farache Castellano, moro, para la realización de diferentes reparos en el templo, que debían aprovecharse para trasladar a los intradoses de tres bóvedas, el esquema de crucería recogido en el dibujo [A.H.P.N.C., Fernando Díaz, 1525, f. 90 r-v, además de tres folios sin foliar y aquel en el que se desarrolla el instrumento de representación gráfica, (Calatayud, 11-VI-1525); documento referenciado en Criado Mainar, J., 1996, pp. 60-61, nota nº 185, y en Acerete, J. M., 2000, p. 43, nota nº 447, y p. 194, nota nº 1.244].

14. Comentario: Los representantes de la iglesia de Santiago de Calatayud contrataron la realización de ciertas reparaciones en el templo con el maestro Farache Castellano el 11 de junio de 1525. La operación exigía aplicar un sistema que implicaba la utilización de *telares* —es decir, de entramados o encadenados de madera integrados en las fábricas de ladrillo— en la base de tres bóvedas, y la aplicación, en sus intradoses, recurriendo al empleo de *aljez* —es decir, del yeso—, de la crucería recogida en el diseño. Se trata de una solución bastante compleja, construida sobre la fórmula de la de terceletes de cinco claves, solo que sin diagonales propiamente dichos, y con una presencia muy destacada de los combados, que habrá de conocer una importante fortuna posterior en tierras aragonesas. No en vano, el diseño recuerda al que terminará utilizándose tanto en la bóveda de la capilla de San Bernardo de la iglesia del monasterio de Veruela (1547-1550), volteada en piedra, como en las de las naves laterales del *Quarto nueuo* de la Seo zaragozana (1549-1550), realizadas con ladrillo y yeso.

Las obras debieron de llevarse a cabo, ya que el maestro cobró el finiquito el 9 de noviembre de 1528, pero la iglesia no ha llegado hasta nuestros días.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha adelantado en el apartado “Observaciones”, el dibujo forma parte del contrato suscrito por los representantes de la iglesia de Santiago de Calatayud con el maestro Farache Castellano, moro, para la ejecución de diferentes trabajos en el edificio, que debían aprovecharse para trasladar a los intradoses de tres bóvedas, la crucería reflejada en el instrumento de

representación gráfica [A.H.P.N.C., Fernando Díaz, 1525, f. 90 r-v, además de tres folios sin foliar y aquel en el que se desarrolla el diseño, (Calatayud, 11-VI-1525); documento referenciado en Criado Mainar, J., 1996, pp. 60-61, nota nº 185, y en Acerete, J. M., 2000, p. 43, nota nº 447, y p. 194, nota nº 1.244]:

/f. 90 r/ (Al encabezamiento: *De Sant Jayme de una parte y mastre Farache Castellano moro de Calatayud de la otra parte segun se sigue. Die XI junii anno M^o^D^o^XXV^o^ Calataiubi*). / (Al margen: *Capitulacion*) / *Capitulacion de Señor Sant Jayme de tres cruceros segunt la forma de la muestra fecha y concordada entre el senor mossen Caluo Joan Alazan y Pedro Torcat en nombres propios y como procuradores. / Primo el alteza de estos cruceros a de ser* (tachado: *el brocal dentre crucero y crucero junto con la traua que hoy tiene el tejado*) (entre líneas: *que la llaue de medio de cada cruzero ha de tocar la obra junto con el doblero de alto de la cubierta del tejado que oy sta*) *y el brocal de cada cruzero ha destar proporcionado con lo que pidira la obra. / Item esta caida del brocal a la llaue de medio ha de ser a la cuesta que el crucero lleua que se buelue el dicho crucero en punto redondo. / Item debajo del pendon de este crucero a rayz de la parete ha de hir un telar de fusta de olmo que sea hecho en cuenta de traua para trauar la dicha obra en que estan los dichos arcos dañados y con este telar seguran los dichos arcos y cieran crebaduras que hoy tienen esta cerradura se han de cerrar quitado algunas rejolas que hoy estan obpertas porque* (tachado: *tornen a cerrar*) *tornen a cerrar estas crebaduras deuidamente. / Item el dicho telar a de ser dende la parete del coro hata la parete de la calle que tornan los tres cruzeros han de ser enuestido en media rejola que sombra del pilar mas que las paretes.* /f. 90 v/ *Item* (tachado: *de lo*) *los dichos cruceros han de ser verdugados tres verdugos y dos copadas los dichos cruceros han de hazer razon hen las fruentes do haia parete medio crucero que esta dentro de la sombra de la media rejola del pilar porque este ha de hazer razon por si por razon del dicho pilar. / Item toda esta obra ha de ser lavada este lauar ha de ser cruceros y arcos y pilares hasta baxo al piet de la yglesia los dichos pilares han de ser lauados por tres partes digo se ha de lauar fasta el suelo. / Item el que esta obra tomara ha de ser a su costa peones y maessos y agua y a de dar fiancas del dinero que recebira hasta ser acabada la obra. / Item el que esta obra hiziere ha de ser hecha justa la capitulacion ha conoscimiento de dos maessos. // Item que haya de poner en la dicha obra mas de lo conuenido una viga de olmo bien obrada que torne en quadrada puesta en meytat del arco de la cruzada de medio assi de la una parte como de la otra, sta viga que junte en el tejado assi como estan dos dobleros de corriente, aprouecha esta viga para respaldo a la punta del arco y aprouecha para el dicho tejado. / Item que el dicho mastre Farache ha de azer la obra de los dichos tres cruzeros al piede de los arcos en la cabeça de los pilares los ha de azer con sus verdugos y copadas alrededor de dichos pilares en las tres partes de los pilares. / Item que ha de labar dicho mastre Farache la tribuna y debaxo della. / Item en somo del brocal que son dos brocales ha de auer, de paret a paret una viga de olmo, con un par de trauas detras del pilar de cada parte. // Item es concordado que el dicho mastre Farache ha de dar y poner para la dicha obra todas las cosas necessarias de aljes fusta andamios agua y otras qualesquiere cosas assi de peones como de manobra* (entre líneas: *a la dicha obra necessarias*) *lo qual queda todo a su cargo y costa, y ha de dexar la yglesia limpia y desencobrada* (sic) *empues de acabada la obra. / Item es concordado entre las dichas partes que el dicho mastre Farache ha de dar la sobredicha obra acabada por todo el mes de settiembre del año presente de mil quinientos vinticinquo. / Item prometen y se obligan el R^v^do^ micer Anthon Calvo, presbitero y Joan Alazan y Pedro Torcat habitantes en Calatayud en nombres propios y como procuradores y diputados que se dizen de los parrochanos de la yglesia de Sanctiago a dar y pagar // al dicho mastre Farache por razon de la sobredicha obra dos mil dozientos sueldos jaqueses los quales le han de dar y pagar en tres tandas a saber es los setecientos trenta tres sueldos y quatro dineros luego en comencando la obra y los otros settecientos trenta tres sueldos y quatro dineros fecha la meytat de la obra, y el resto a complimiento de los dichos dos mil y* (tachado: *quinientos*) (entre líneas: *dozientos*) *sueldos le han de pagar acabada la obra. / Item juran los sobredichos cada uno por si y por su parte de tener y complir lo sobredicho largamente. / Testes Anthoni Perez y Audalla de Alfona moro. // Die XI junii anno M^o^D^o^XXV^o^ Calataiubi los R^v^do^ miçer Anthonio Caluo benefficiado en la yglesia de Sanctiago y Joan Alazan y Pedro Torcat labrador habitantes en Calatayud en nombres suyos propios y como procuradores y diputados de la parrochia y parrochanos dezmeros de la dicha yglesia de Sanct Jayme de la una parte e mastre*

Farache Castellano moro maestro de casas habitante en Calatayud de la otra parte dieron y libraron en mis manos y poder presentes los infrascriptos testigos la presente cappitulacion la qual de palabra a palabra les ley. Et prometieron y se obligaron cada uno dellos por si y por su parte aquella tener y complir etc a que obligaron renunciaron etc diusmetieron etc juraron respectiue large ex quibus re fieri in similibus etc. / Testes Anthonio Perez mercader y Audalla de Alfona moro habitantes en Calatayud.

(Aquí se inserta el diseño).

16. Bibliografía: Criado Mainar, J., 1996, pp. 60-61, nota nº 185; Acerete, J. M., 2000, p. 43, nota nº 447, y p. 194, nota nº 1.244; Ibáñez Fernández, J., 2005, p. 57; Ibáñez Fernández, J., 2006a, p. 187. Sobre la utilización de entramados de madera integrados en fábricas de ladrillo en la arquitectura aragonesa de la Edad Moderna, véase Ibáñez Fernández, J. y Alegre Arbués, J. F., 2016, pp. 54-62; Ibáñez Fernández, J., Alegre Arbués, J. F., Nebra Camacho, V. y Martín Marco, J., 2017, pp. 83-94.

Javier Ibáñez Fernández

64. Rasguño con el modelo de crucería para las bóvedas de la ermita de Nuestra Señora de Cogullada (Zaragoza)

1. Título: Rasguño con el modelo de crucería para las bóvedas de la ermita de Nuestra Señora de Cogullada (Zaragoza).

2. Fecha: 1525.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Pedro Bernuz, 1525, ff. 192 r-193 v. El rasguño se encuentra en el f. 192 v.

5. Signatura: La signatura del protocolo es 6.

6. Descripción, alcance y contenido: El rasguño refleja un diseño de crucería construido a partir del de terceletes de cinco claves en el que la polar y las subsidiarias están unidas mediante ligaduras rectas. Además, de unos puntos señalados en los diagonales, arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, sendos combados de perfil convexo que interceptan los terceletes poco antes de su encuentro, modifican su flexión a partir de este punto y van a morir a los puntos medios del tramo, conformando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno.

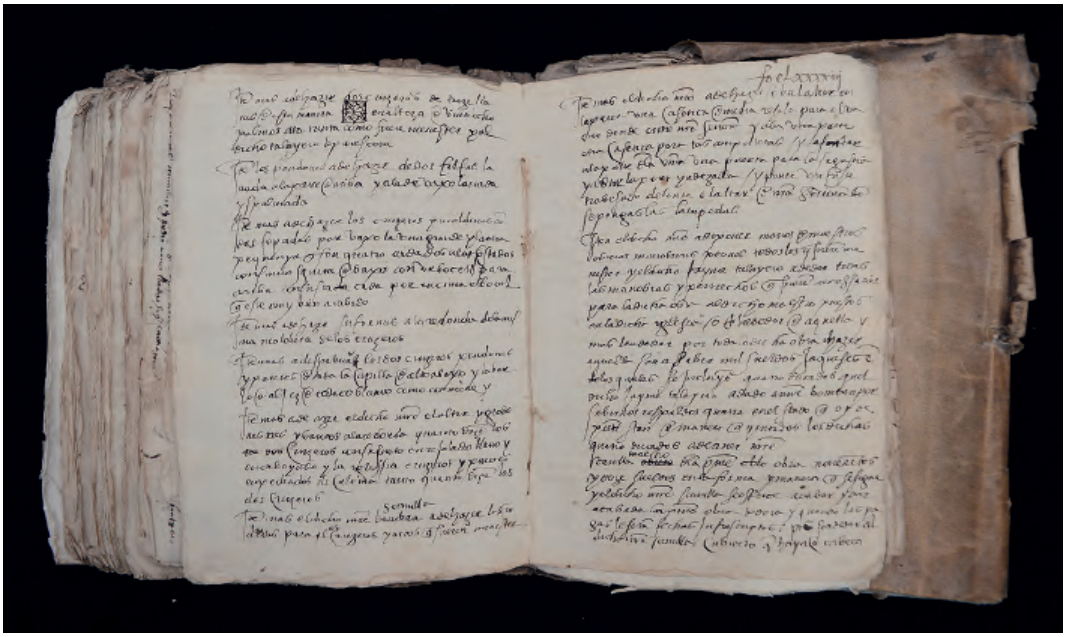
9. Técnica: Rasguño a mano alzada, en tinta.

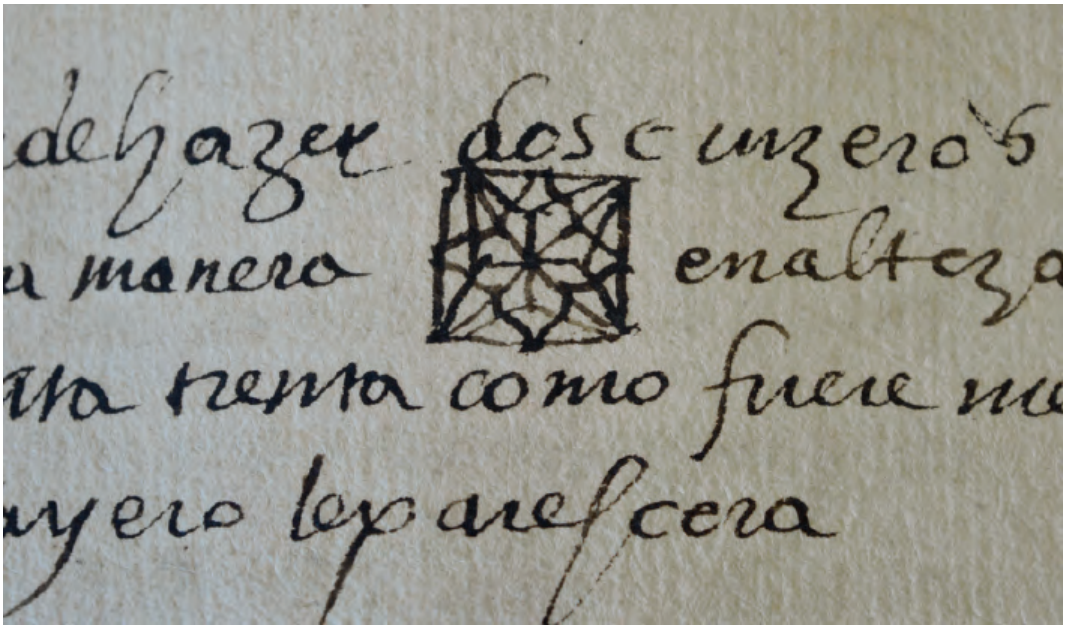
10. Dimensiones: El folio en el que se inscribe mide 21,3 x 15,5 cm; el rasguño propiamente dicho, 0,9 x 1 cm.

11. Anotaciones: La cláusula en la que se inscribe el rasguño, la primera del f. 92 v, es del tenor siguiente: *Item mas a de hazer dos cruzeros de treze llaues de esta manera* (rasguño) *en alteza de vintiocho palmos ata trenta como fuere menester y al dicho Talayero le parecera.*

12. Escala: No.

13. Observaciones: El rasguño se incluye dentro del texto dispositivo del contrato firmado entre Jaime Talayero, obrero de Nuestra Señora de Cogullada, y maestre Martín de Escanilla, para la realización de diferentes trabajos en la capilla de Nuestra Señora de Cogullada [A.H.P.N.Z., Pedro Bernuz, 1525, ff. 192 r-193 v, espec. f. 192 v, (Zaragoza, 17-IX-1525); documento publicado en Ibáñez Fernández, J., 2005, doc. nº 2, pp. 626-627].




de hazer dos cimzeros
a manera
alteza
ta tenta como fuere me
ayero lo pareſcera

14. Comentario: El acuerdo para la realización de diferentes trabajos en la ermita de Nuestra Señora de Cogullada de Zaragoza se redactó para firmarse con *maestre Bombau*, seguramente, Gabriel Gombau, que, en realidad, debió de fallecer hacia 1517. De hecho, su nombre será cancelado y convenientemente sustituido por el de Martín de Escanilla al suscribirse la capitulación ante el notario zaragozano Pedro Bernuz el 17 de septiembre de 1525.

Entre los trabajos a realizar, el maestro se comprometió a voltear dos *cruzeros* —bóvedas— *de treze llaues*, que, tal y como se desprende del análisis del contrato, tenían que ser tabicadas, ya que, según se explicita en una de las cláusulas, los *pendones* —o plementos— debían hacerse *de dos falfas* —o capas— de ladrillos dispuestos de plano. Una vez volteados, lavados y espalmados los cascos de las bóvedas, Escanilla tenía que trasladar a sus intradoses, utilizando el yeso, la solución de crucería pergeñada en el propio texto dispositivo. En este caso, se trataba de un diseño construido a partir del de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas. Además, de unos puntos señalados en los diagonales, debían arrancar, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, sendos combados de perfil convexo, que, tras interceptar los terceletes poco antes de su encuentro, habrían de modificar su flexión a partir de este punto, para terminar muriendo en los puntos medios del tramo, conformando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallos simples, de un solo conopio.

Una vez realizados *los cruzeros y molduras con dos copadas por vaxo, la una grande y la otra pequenya*, el maestro tenía que *despalmar los dos cruzeros*, *pendones y paretes de toda la capilla*, *de alto abaxo*, *labarlo* (todo) *con aljez de cedaco*, y entregar *la iglesia, cruzeros y paretes empedrados de calcina tanto quanto dizen los cruzeros*, es decir, habiendo extendido tanto por los cascos de las bóvedas recién volteadas, como por los lienzos murales, un falso despiece isódomo.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como se ha indicado en el apartado "Observaciones", el rasguño se inscribe dentro del acuerdo preparado para la ejecución de diferentes actuaciones en la capilla de Nuestra Señora de Cogullada de la capital aragonesa, suscrito entre Jaime Talayero, obrero del templo, y el maestro Martín de Escanilla [A.H.P.N.Z., Pedro Bernuz, 1525, ff. 192 r-193 v, espec. f. 192 v, (Zaragoza, 17-IX-1525); documento publicado en Ibáñez Fernández, J., 2005, doc. nº 2, pp. 626-627].

16. Bibliografía: Ibáñez Fernández, J., 2005, pp. 101-102, p. 121, y doc. nº 2, pp. 626-627; Ibáñez Fernández, J., 2011c.

Javier Ibáñez Fernández

65. Conjunto de rasguños del castillo palacio de Benisanó (Valencia)

1. Título: Conjunto de rasguños del castillo palacio de Benisanó (Valencia).

2. Fecha: Primer cuarto del siglo XVI.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Muros sur y oeste del altillo de las caballerizas del castillo palacio de Benisanó. Actualmente ha desaparecido el suelo leñoso del altillo por lo que los rasguños se sitúan en la parte alta de la estancia, dificultando la comprensión de los mismos y su visión cercana.

5. Signatura: No.

6. Descripción Alcance y contenido: La peculiar localización de los rasguños sugiere que el calor natural de las caballerizas, junto con la ventilación de

las ventanas del altillo, dio lugar a una estancia que permitía el cobijo temporal de los equipos de trabajo que se alojaban en el castillo palacio. Los muros enyesados, especialmente los situados junto a las ventanas, fueron un lugar propicio para el aprendizaje, el diseño y el debate de ideas proyectuales.

7. Soporte: Muro enlucido con yeso.

8. Estado de conservación: Bueno. Los rasguños fueron descubiertos durante la restauración del edificio. En 2002 fueron restaurados por las tituladas en Bellas Artes Mónica Ibáñez y Pilar Sospedra. Se procedió a un levantamiento gráfico y fotográfico con identificación, ubicación y fichas de cada uno de los grafismos. Tras la obtención del mapeo de daños, se elaboró una metodología de intervención cuyos objetivos fueron la eliminación por medios mecánicos de la cal y del yeso añadidos y también la consolidación de materiales disgregados, sobre todo para otorgar consistencia a las lagunas que aparecían en paramentos.

Posteriormente, se procedió al estucado de lagunas, que se diferenciaron a nivel original mediante una ligera disminución de 3 mm. En las grietas con deficiencias estructurales se aplicó un mortero de inyección con algo de carga, sellándose todo con mortero de cal y polvo de mármol. Se concluyeron estos trabajos con la integración cromática mediante acuarela en aquellos puntos que habían perdido la pigmentación original.

9. Técnica: Rasguño sobre yeso. Se perciben marcas de instrumentos de dibujo, como agujeros de compás.

10. Dimensiones: El ala sur de las caballerizas es una habitación de 3 x 12 m aproximadamente. Los rasguños de mayor interés se encuentran en el segundo tramo del muro sur.

11. Anotaciones: Existen algunas anotaciones de cifras dispuestas a modo de referencias numéricas de algunos de los grafitos. Hay también una anotación caligráfica de difícil interpretación. Parece leerse: *Jotul benda hros kramer*, acaso voces de ascendencia germánica.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Entre los rasguños aparecen representados dibujos de muy diferentes caracterís-

ticas; juegos de destreza geométrica; varios juegos de geometría ejecutados con compás para construir polígonos o redes, acaso también para el diseño de columnas entorchadas de las que hay una en el palacio; esquemas de molduras; lo que sería una portada con un arco escarzano y otra con arco de medio punto flanqueada por torres, ambas bien delineadas y que parecen hacer referencia a las portadas del recinto amurallado de la población; algunos esquemas de bóvedas aislados y la planta de una iglesia con cabecera poligonal y una gran capilla o sala capitular anexa; hay también los sempiternos dibujos de barcos. La importancia del castillo palacio queda señalada por haber servido de (amable) prisión a Francisco I de Francia, tras haber sido recibido en Valencia el 29 de junio de 1526 después de ser capturado en Pavía.

14. Comentario: El conjunto de rasguños de Benisanó está compuesto por muy diversos tipos de diseños. Aparte de los juegos de geometrías diversas, los esquemas de molduras formados por dos baquetones de diferente grosor separados por un caveto son característicos del episodio arquitectónico valenciano de la segunda mitad del siglo XV y primer cuarto del XVI. De hecho, puede comprobarse su presencia en alguna portada del mismo palacio. Debe señalarse el interés de los rasguños que representan la planta de una iglesia con una cabecera ochavada de trece claves de singular diseño y una gran sala adjunta cubierta con bóvedas de crucería formadas por terceletes y por combados. Estas soluciones son atípicas en el ámbito del episodio coetáneo valenciano y, en cambio, son frecuentes en el ámbito castellano y en el aragonés. Cabe suponer la posible relación con un maestro foráneo de paso por Valencia.

Federico Iborra ha propuesto relacionar estos rasguños con un hipotético proyecto para la iglesia del desaparecido convento de franciscanas descalzas del Santo Sepulcro de Jerusalén en Valencia. El cenobio fue fundado en la década de 1490 por Luis de Cabanilles, capitán de la guardia del emperador, gobernador de Valencia y señor de Benisanó. Hay datos que permiten sospechar una actividad constructiva importante en la década de 1520. Además de los miembros de la familia Cabanilles, en el convento fue enterrado en 1525 el marqués Juan de Brandemburgo, segundo esposo de Germana de Foix y virrey de Valencia, lo que explicaría la presencia de una gran capilla funeraria anexa.

Además estos rasguños de la iglesia y de la adjunta sala se ven acompañados de otros diseños de bóvedas, que parecen proponer alternativas a las ya dibujadas. Una de ellas es de terceletes con rombo diagonal con área de dispersión únicamente en ámbito germánico y castellano. En la península es bien conocida la de este tipo construida por Juan Guas en el claustro de la catedral de Segovia. En cualquier caso, tanto las bóvedas de combados como las de terceletes con rombo diagonal eran lo suficientemente desconocidas en el medio valenciano como para requerir su definición grafica antes de comenzar la *disputatio* del proyecto entre los diferentes maestros que parecen haberse reunido en este altillo del castillo palacio de Benisanó en algún momento de los años veinte del siglo XVI.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Zaragozá Catalán, A. e Iborra Bernad, F., 2005; Zaragozá Catalán, A. y Gómez-Ferrer Lozano, M., 2007, p. 222; Zaragozá Catalán, A., 2008a; Zaragozá Catalán, A., 2008b; Iborra Bernard, F., 2014; Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., 2017, pp. 126-127.

Arturo Zaragozá Catalán

66. Posible proyecto definitivo o de ejecución de la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres)

1. Título: Posible proyecto definitivo o de ejecución de la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres).

2. Fecha: 1528, 9 de julio.

3. Autor: Antón Egas

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 17.

6. Descripción, alcance y contenido: Proyecto definitivo o de ejecución de la enfermería nueva de Guadalupe, realizada por Anton Egas tras su vuelta a Guadalupe el 9 de julio de 1528.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido entelado.

9. Técnica: Tinta sepia sobre papel.

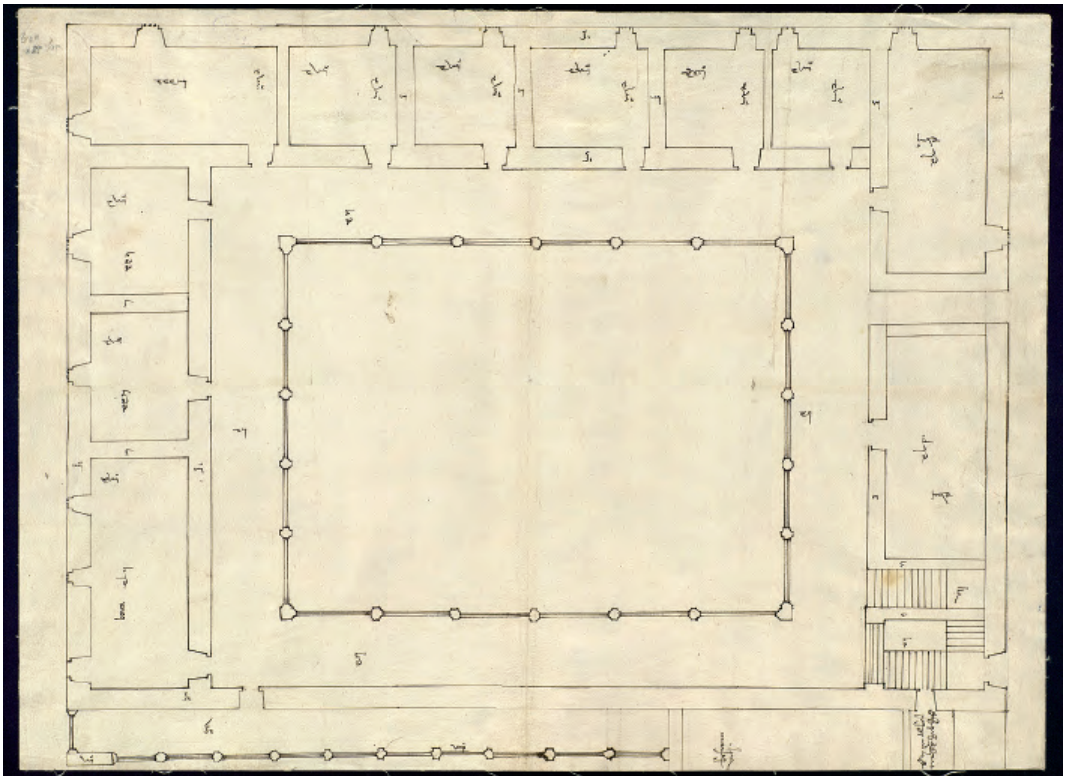
10. Dimensiones: 41 x 55,6 cm.

11. Anotaciones: En el recto, anotaciones con las dimensiones, en números romanos, en cada una de las estancias.

12. Escala: No.

13. Observaciones: En el vuelto se distingue una inscripción tachada, ahora tapada por la tela utilizada en la restauración del soporte. Procede de Leg. 239, nº 9, señalado en el recto a lápiz.

14. Comentario: El 9 de julio de 1528 Egas vuelve al monasterio de Guadalupe, ya que en la traza de



1525 (A.H.N., Clero, MPD, 27, ficha nº 62) hay un nuevo texto que así lo indica: *Por razon que la enfermeria vieja las maderas e otras cosas della estan viejas y malas y por alargar el claustro de la enfermeria nueva hizo dicha traçar para acabar la enfermeria nueva e que se ha de derrocar la enfermeria vieja segun que por la dicha traça parece. Por razon desto esta traça no vale ni se ha de usar della. Por rotulo del capitulo general se mando proseguir esta obra como aqui esta traçada*. De este modo, hace la traza definitiva teniendo en cuenta lo construido y lo que faltaba.

Se conserva esta nueva traza en el Archivo Histórico Nacional, inédita hasta el momento, que quizá podría corresponder con el nuevo diseño al que se alude y que sería la base de la nueva construcción. Se trata de un dibujo a sepia sobre papel, realizado a regla y sin escala, que representa una estructura en torno a un claustro de 6 x 5 arcadas, sostenidas por pilares octogonales, que se corresponden, básicamente, con lo construido. En ella, algunas partes se han ejecutado a mano alzada, como los vanos que tienen tres puntos en medio, como si se tratase de espacios cuatripartitos o llevasen reja.

En el nuevo diseño, las medidas, en romanos, coinciden con las de la traza de 1525, y tal y como constaba en la inscripción, se elimina completamente la enfermería vieja de la que solo se conservará el refectorio. En la panda este se han mantenido las cinco celdas entre los dos palacios, y en la norte, las dos celdas y la botica. Los cambios más sustanciales se han producido en la panda sur, en la que, una vez eliminada la enfermería vieja, el espacio se ha homogeneizado con dos estancias similares, trasladando la escalera hacía el oeste, que también sufre algunas modificaciones. Aunque se sigue manteniendo el refectorio viejo, junto a este, y en vez de un nuevo refectorio, se ha ubicado una galería sobre pilares octogonales de 10 tramos de arco.

15. Unidades de descripción relacionadas: A.H.N., Clero, MPD, 10, 20 y 27 (fichas núms. 60, 61 y 62).

16. Bibliografía: Villaseñor Sebastián, F., 2016, pp. 222-223.

Fernando Villaseñor Sebastián

67. Proyecto para la realización de una fuente en el azud del Isuela en Huesca

1. Título: Proyecto para la realización de una fuente en el azud del Isuela en Huesca.

2. Fecha: 1529.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Huesca. Archivo Histórico Provincial de Huesca [A.H.P.H.].

5. Signatura: ES/AHPHU - 012071/000001.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño presenta el desarrollo vertical del frente de una fuente, proyectada en piedra —así vendría a evidenciarlo el despiece isódomo—, que presenta un arco de medio punto con decoración de claraboya, bajo el que se sitúan los caños.

7. Soporte: Papel verjurado.

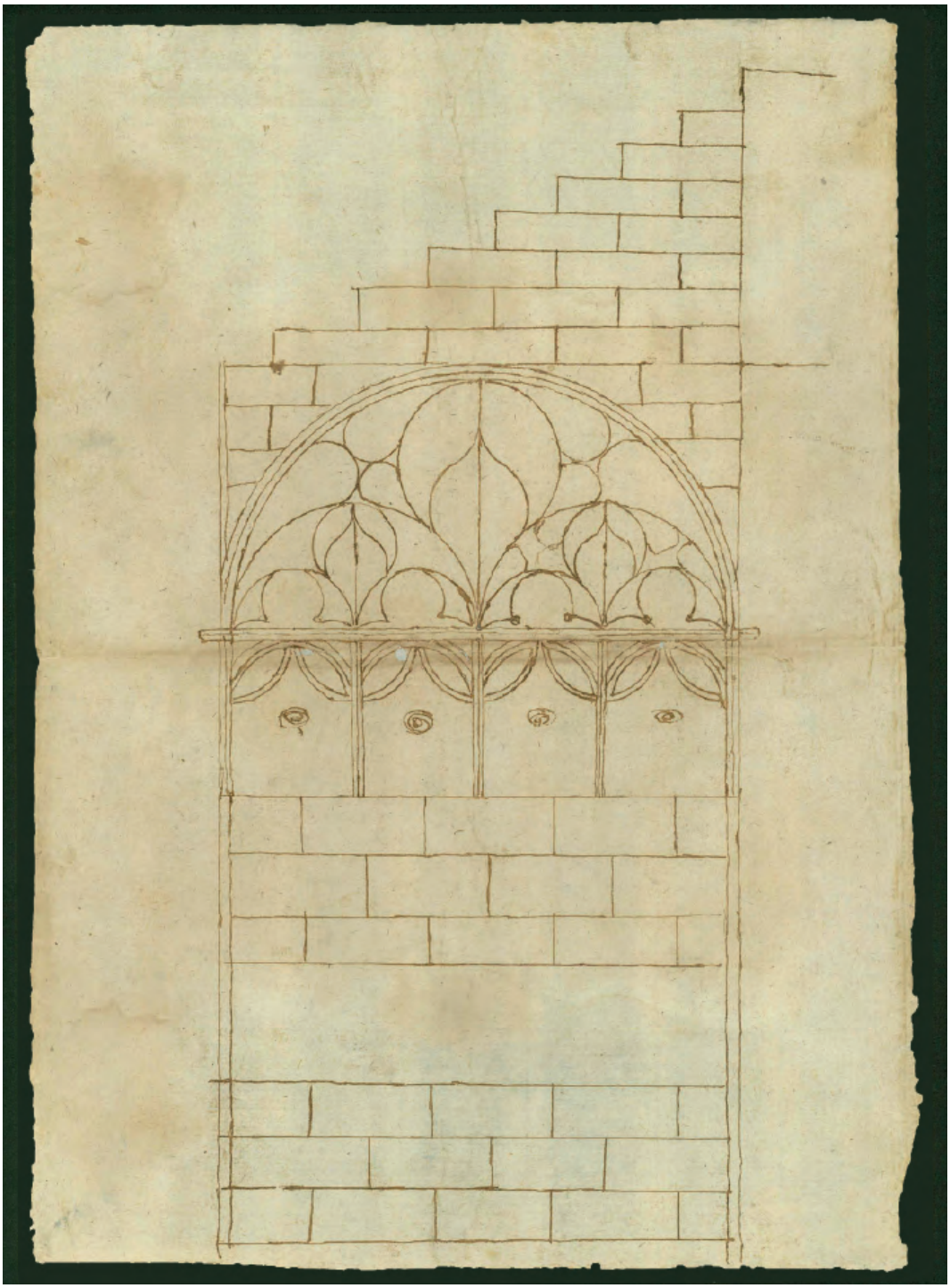
8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: 30,9 x 22,3 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.



13. Observaciones: El folio con el diseño forma parte de la capitulación firmada entre los representantes del concejo de Huesca y Juan Roiz para la realización de una fuente en el azud del Isuela en la capital altoaragonesa [A.H.P.H., Felipe de Lizana, 1529 (461), f. 140 r-v, f. 150 r y f. 150 v, (Huesca, 1-VII-1529)]. El folio con el dibujo, doblado para insertarse en el protocolo, debió de estar numerado con los ff. 148 y 149, pero, extraido del volumen, y restaurado, no presenta restos de dicha foliación en la actualidad.

14. Comentario: Los representantes del concejo de Huesca habían preparado un acuerdo para la ejecución de una fuente en el azud del Isuela con los piqueros Miguel de Obide, Juan de Vidania y Juan Roiz de Arranibet, pero al final, en el momento de suscribirlo ante el notario, cancelaron los nombres de los dos primeros, contratando la obra única y exclusivamente con el tercero, el primer día de julio de 1529.

El contrato, muy sencillo, se ilustró con el diseño que nos ocupa, que presenta el desarrollo vertical de la fuente, que debía realizarse en piedra sillar, con un frente centrado por un arco de medio punto con labor de claraboya, bajo el que debían disponerse los caños.

El diseño vendría a evidenciar la pervivencia del gusto por este tipo de labores decorativas propias del Gótico final en unas fechas bastante avanzadas del siglo XVI.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha indicado en el apartado "Observaciones", el folio con el dibujo forma parte del contrato suscrito por los representantes municipales de Huesca con Juan Roiz para la realización de una fuente en el azud del Isuela de la ciudad aragonesa [A.H.P.H., Felipe de Lizana, 1529 (461), f. 140 r-v, f. 150 r y f. 150 v, (Huesca, 1-VII-1529)]. Asimismo, ya se ha señalado que el folio con el instrumento de representación gráfica, plegado para insertarse en el protocolo, debió de estar numerado con los ff. 148 y 149, pero que, extraido del volumen, y restaurado, no presenta restos de dicha foliación a día de hoy:

/f. 140 r/ (Al encabezamiento: Invocación simbólica) / *Concordia fecha entre los magnificos senyores prior e jurados de la ciudat de Huesca de la vna part e maestre* (tachado: *Miguel de Obide*) (entre líneas, también tachado: *Joan de Vidanya alias arobe*) *e Johan Royz de Arranibet piqueros habitantes en la dicha ciudat de la parte otra en et sobre vna fuente* (entre líneas: *y avebrador*) *que se ha de fazer en la* (tachado: *Ysuela de la*) *rio clamado de la Ysuela de la dicha ciudat baxo de la* (tachado: *dicha*) *çut de la dicha dicha Ysuela la qual es del tenor siguiente.* / *Et primeramente el* (tachado: *los*) *dicho maestro* (tachado: *Miguel e*) *Johan Royz son tubidos fazer dicha fuente* (entre líneas: *y abrevador*) *debaxo de la dicha çut* (tachado: *de la dicha*) *del dicho rio de la Ysuela bien e segurament iuxta y tenor de vna traça fecha y dada por los dichos maestros a la dicha ciudat* (tachado: *y esto dentro por todo el mes*) *la qual han de dar acabada y fecha por todo el mes de agosto primero veniente del presente anyo a conoscimiento de dos maestros puestos por las dichas partes.* / *Item es concordado que el dicho maestro ha de*/f. 140 v/*pues de ser acabada dicha fuente* (entre líneas: *y abebrador*) *iuxta tenor de la dicha traça sea tenido y obligado segunt que por tenor del presente capitol se obliga tener y matener aquella por tiempo de vn anyo y vn dia segunt es costumbre y si caso que la dicha fuente se rompia o se perdia el agua durant dicho tiempo quel dicho maestro no sea a nos obligado sino a bolber todo aquello que la dicha ciudat le abra dado pora fazer dicha fuente la qual promete e se obliga restituir y boluer a la dicha ciudat luego que la dicha fuente sera rompida o dicha agua sera perdida.* / *Item es concordado quel dicho maestro sea tubido dar fiança para todas e cada hunas cosas sobredichas a voluntat de la dicha ciudat et el salto de la agua que saldra por las bocas de la dicha fuente han de tener quatro palmos de alto e si mas podra ser mas.* /f. 150 r/ *Item es concordado que la dicha ciudat ha de dar a dichos maestros por razon de dicha obra quinientos sueldos a saber es en tres tandas eguales la vna al principio de la dicha obra, la otra al medio de aquella y la otra acabada dicha obra.*

/f. 150 v/ *Die prima iulii anno MDXXVIIII Osce en las casas de la ciudat juntados los senyores Martin de Sollan prior de jurados, maestre Joan Serra lugarteniente de justicia, Martin de Lanaja, Anton* (¿Jimenez?) *Nabarro et Martin de Xixena jurados, Domingo Lopez, Jayme Nabardun, Jayme La Raga e Berenguer de* (apellido ilegible) *ciudadanos Osce, los quales los dichos officiales tomaron por asignados por el poder a ellos dado por el concello a XXVIIII de marco del anyo present celebrado en el cimenterio de Sant Miguel el segundo dia de Pascua de Resurrecion pora reparar fuentes etc., por el dicho poder daron a fazer y reparar la fuente de la escala que esta debaxo l'acut de* (ilegible) *al honorable Joan Royz de Arranibat piquero Osce mediant la present capitulacion y con los pactos, capitoles y condiciones y por el precio en la*

present concordia contenydos y specificados la qual (entre líneas: *ensemble con la traca en ella expresada*) *daron en poder de mi notario las dichas partes et fue leyda en presencia dellos et la tuvieron por leyda etc et asi dada y librada prometieron los dichos officiales asignados tener y observar lo que en ellos* (ilegible) *en nombre y voz del concello y asimesmo el dicho Joan Royz de Arranibat lo que a el toca etc., et es obligado tener y complir etc., et a tener y complir lo contenido en ella los dichos officiales y asignados obligaron los bienes y rentas de la ciudat etc et el dicho Joan Royz su persona y bienes etc et dio por fianca y principal pagador de los quinientos sueldos en caso de restitucion a Joan de Bidanya piquero Osce present etc el qual tal fianca y principal pagador se constituyo etc renunciant a los trenta dias del fuero por hauer recurso al principal etc obligacion etc renunciant las dichas partes etc submetiose etc juraron a Dios etc los dichos Johan Royz y Vidanya de tener y complir etc et no res menos etc lo que a ellos toca etc et quisieron fuese proceydo* (ilegible) *de sus personas y si no* (ilegible) *et el dicho Joan de Vidanya puso en special obligacion las casas de su abitacion* (ilegible) *las quales quiso aqui haver por conffrontadas etc fiat large etc clausulis* (ilegible) *necessariis et in similibus* (ilegible) *etc. / Testes Pedro Santa Maria et Miguel Nabarro Osce.*

Le siguen, en el mismo folio, la entrega a Juan Roiz de 200 sueldos por la primera tanda de la obra, y el albarán extendido por el propio maestro, siempre en el mismo día.

16. Bibliografía: No.

Javier Ibáñez Fernández

68. Lápida con bóveda de crucería, exteriores del santuario de Nostra Senyora del Miracle en Sant Martí de Riner (Lérida)

1. Título: Lápida con bóveda de crucería, exteriores del santuario de Nostra Senyora del Miracle en Sant Martí de Riner (Lérida).

2. Fecha: *ca*. 1531-1551.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Sant Martí de Riner. Exteriores del santuario de Nostra Senyora del Miracle.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de una lápida en donde se ha labrado en relieve el esquema de una bóveda nervada de cinco claves.

7. Soporte: Piedra.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Relieve labrado en piedra.

10. Dimensiones: 60 x 60 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: El relieve representa el esquema de una bóveda nervada elemental y muy habitual en el Tardogótico, aunque con diferentes variables en la arquitectura del siglo XVI. En ella se muestran los arcos formeros, perpiaños, diagonales y terceletes, además de las ligaduras que se encuentran en las claves. No existen datos o documentos relacionados con la lápida. En el contexto conocido se describe que tras la supuesta aparición de la Virgen en el lugar, en 1458, se autorizó la construcción de una capilla al año siguiente. Esta primera edificación tuvo que ampliarse en 1531, y los trabajos todavía estaban en marcha para el mes de marzo de 1532, fecha en la que un inventario la describe como una *sglésia de volta cuberta de teula*. Este primer oratorio pasaría a incorporarse, como una capilla lateral, al nuevo templo, levantado entre

1546 y 1551, que, reformado y enriquecido con varios altares y un órgano en la década de los noventa del Quinientos, sería destruido a finales del silgo XVIII.

Sobre la función de la lápida solo caben hipótesis. Al desechar la posibilidad de su utilización como documento técnico de taller, la posibilidad de hacer servir la lápida como ejemplo es difícil de sostener al comparar su dificultad material respecto a un dibujo trazado sobre papel o pergamino. En cuanto a una función "conmemorativa" carecemos de documentos o ejemplos similares de la época, aunque sí existen en la Antigüedad.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Baraut, C., 2001, pp. 26-32; Cabezas, L., 2008.

Lino Cabezas Gelabert

69. Proyecto para la construcción y el abovedamiento de una capilla de la iglesia parroquial de Castromocho (Palencia)

1. Título: Proyecto para la construcción y el abovedamiento de una capilla de la iglesia parroquial de Castromocho (Palencia).

2. Fecha: 1532.

3. Autor: Gaspar de Solórzano.

4. Localización: Castromocho. Archivo particular de D. Francisco Castillo.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Proyecto para la construcción de la capilla del Bachiller Juan Rodríguez en la iglesia parroquial de San Esteban.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Pluma y tinta sepia. Regla y compás.

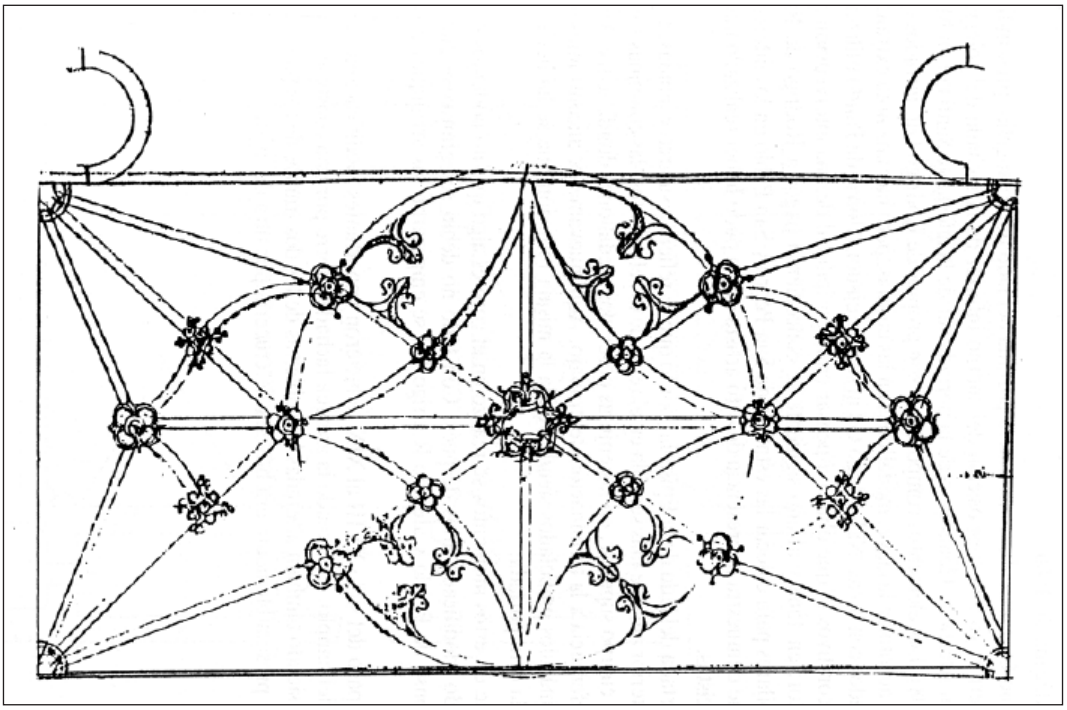
10. Dimensiones: Se desconocen.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Gaspar de Solórzano traza este proyecto para una capilla privada adosada por el lado de la Epístola a la iglesia preexistente. El contrato lo realiza en 1532 y detalla en las condiciones que la obra se debía realizar en el plazo de un año adjuntando un dibujo de la bóveda de crucería, que se respetó al construirse. Gómez Martínez, al analizar esta traza, destaca el diseño de un tramo perlongado de proporción dupla mediante la yuxtaposición de dos cuadrados que se funden en un único tramo. Para ello solventa el diseño con la inflexión de los nervios cruceros, lo que es una rareza en España, pero no así en los países germanos. Gómez Martínez relaciona este diseño con las enseñanzas de Simón de Colonia en el crucero de



la catedral de Palencia, cuya maestría tuvo el padre de Gaspar y él mismo a partir de 1522. Esta relación con Palencia se evidencia también en el empleo de los caireles decorativos.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: García Chico, E., 1949, lam. VI; García Chico, E., 1951, pp. 91-93; Zalama Rodríguez, M. Á., 1990, pp. 104-107; Gómez Martínez, J., 1995; Gómez Martínez, J., 1998; Rumoroso Revuelta, G., 2004, lám. nº 3.

Begoña Alonso Ruiz

70. Croquis para la reforma de las *oficinas de las necesarias* de la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres)

1. Título: Croquis para la reforma de las *oficinas de las necesarias* de la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe (Cáceres).

2. Fecha: 1532.

3. Autor: Juan de Álava.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 19.

6. Descripción, alcance y contenido: *Traça de Juan de Alava de lo que se ha de hazer en la parte que cabe donde lavan los paños de las neçessarias hazia el corral de las gallinas de la enfermeria*.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Tinta sobre papel.

10. Dimensiones: 41,2 x 27,5 cm.

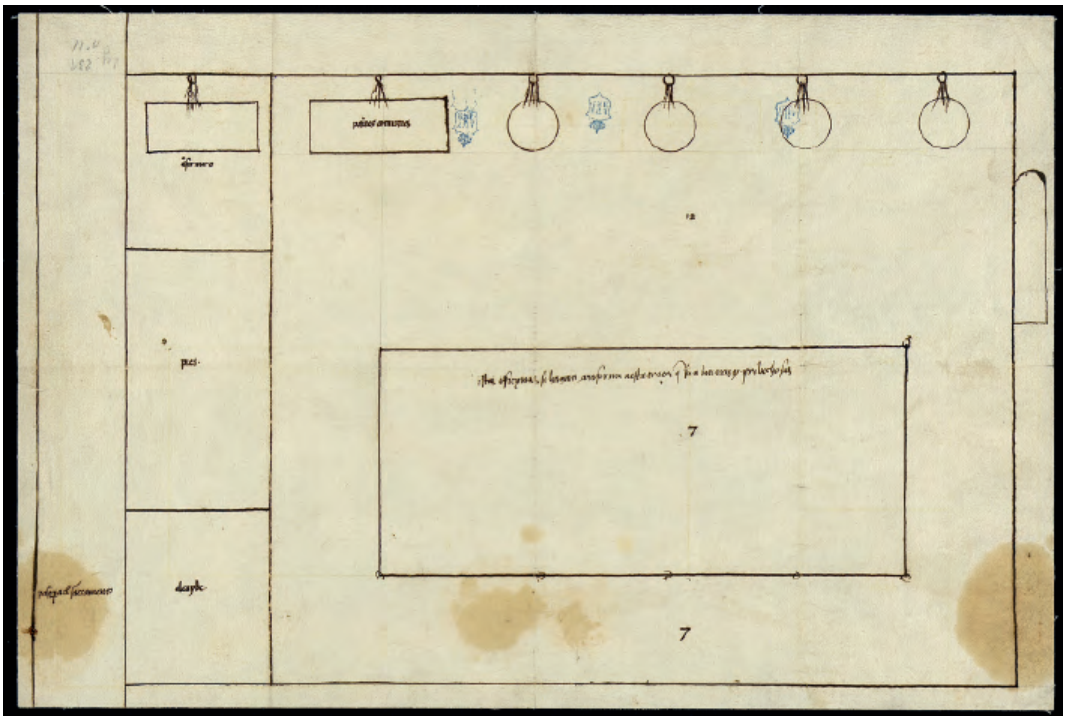
11. Anotaciones: En el recto, figuran las siguientes anotaciones: *Paso pa*(ra) *el Sacaramento* / *Enfermero* / *Pies* / *Alcaide* / *Paños comunes* / *Estas oficynas se hagan conforme a estra traça que son buenas y provechosas*. En el vuelto, visible tras una ventana abierta en el entelado: *Enfermeria* / (Símbolo de la Cruz) / *Año de 1532* / *Traça de Juan de Alava de lo que se ha de hazer en la parte que cahe cabe donde lavan los paños de las neçessarias hazia el corral de las gallinas de la enfermeria*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Juan de Alava, tal y como indicó Ana Castro, visita Guadalupe en 1530 *a ver las obras desta santa casa*, según declara posteriormente, y en 1532. En esta última ocasión estuvo dos días revisando las obras, tras los cuales presentó un memorial junto con Juan de Torollo y Diego Pizarro, fechado el 15 de noviembre, sobre el claustro de la Enfermería (A.H.N., Clero, Leg. 1423/62). En realidad, se refieren a diversas partes del claustro de la enfermería, relacionadas tanto con el aprovisionamiento de aguas como con las funciones propias de una enfermería conventual. Es interesante, no obstante, cómo una de sus preocupaciones fundamentales era la salubridad, de ahí que las celdas habrían de reducirse en altura y los suelos de la botica se harían de ladrillo.

El informe fue acompañado por un par de diseños, cuyo interés se fundamenta en que se trata de uno de los pocos dibujos conservados de Álava más que en la calidad de los propios bocetos. Uno de los mismos lleva escrito al vuelto: *Traça de Juan de Alava de lo que se ha de hazer en la parte que cahe cabe donde lavan los paños de las neçessarias hazia el corral de las gallinas de la enfermeria*. Siguiendo la descripción aportada por Castro, representaría lo que se llamaban *las oficinas de las necesarias*, que se situaban en la crujía sur.



Se trata de un pequeño dibujo en tinta sobre papel, que representa un recinto rectangular en cuya pared del fondo se disponen seis caños de agua, en el centro un espacio rectangular que correspondería a un patio y a la izquierda tres estancias, una de ellas con el rótulo de *enfermero*, también con pila, y otra con el de *alcaide*. Junto a esta última estaría el paso para el Sacramento, aspecto por el que Juan de Álava mostró una gran preocupación, por lo que quizá podría suponer un replanteamiento de ese área sobre la traza de Egas y Covarrubias (A.H.N., Clero, MPD, 27, ficha nº 62), en la que se señalaba el espacio para las *necessarias y su balsa debaxo*, así como el *paso para la huerta y ençima corredor para traer el Sancti*[mo] *Sacra*[o].

15. Unidades de descripción relacionadas: A.H.N., Clero, MPD, 9, 10, 17, 20 y 27 (fichas núms. 71, 60, 66, 61 y 62).

16. Bibliografía: Castro Santamaría, A., 2002, pp. 338-339; Villaseñor Sebastián, F., 2016, pp. 223-224.

Fernando Villaseñor Sebastián

71. Croquis para la reforma del palacio del balcón situado en la enfermería vieja del monasterio de Guadalupe (Cáceres)

1. Título: Croquis para la reforma del palacio del balcón situado en la enfermería vieja del monasterio de Guadalupe (Cáceres).

2. Fecha: 1532.

3. Autor: Juan de Álava.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 9.

6. Descripción, alcance y contenido: Croquis con el diseño de una actuación ideada por Juan de Álava. Además, en la parte superior se ha pegado otro papel con el diseño de una escalera de ida y vuelta.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Tinta sepia sobre papel.

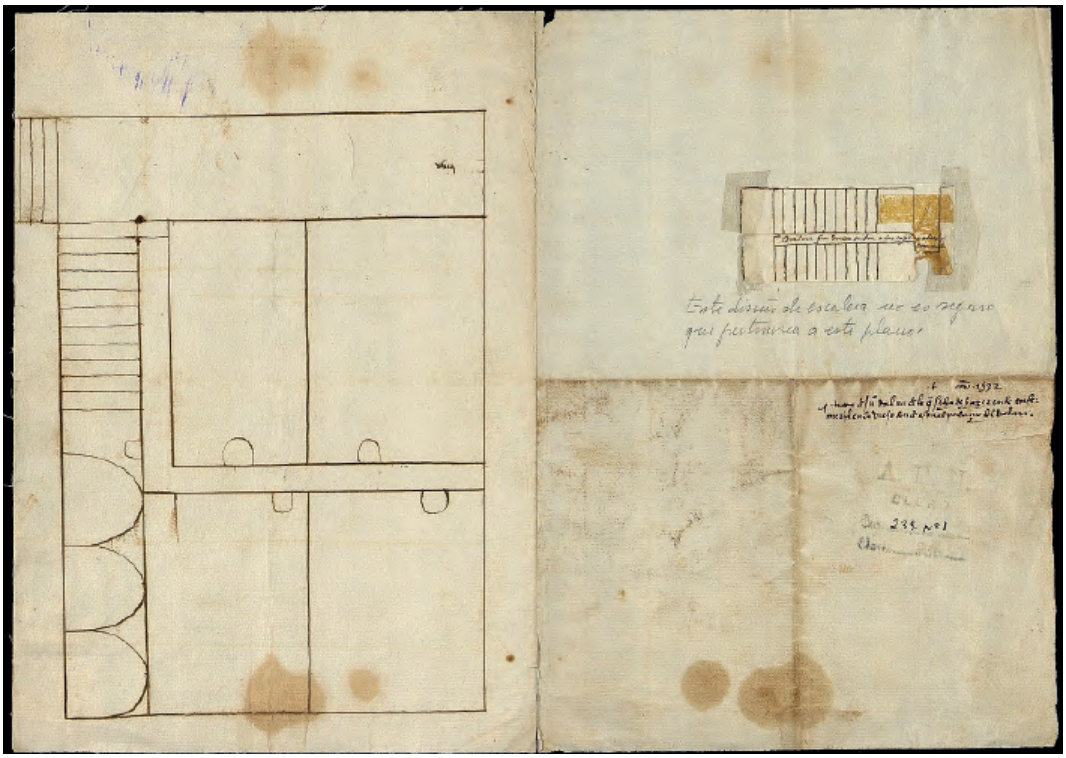
10. Dimensiones: 42,5 x 30,5 cm.

11. Anotaciones: (Símbolo de la Cruz) / *Año 1532 / Traça de Juº Dalva* (sic) *de lo que se ha de hazer en la enfermeria en lo viejo donde esta el palaçio del valcon*. Acompañando este texto, en la parte superior, se ha pegado otro papel con el diseño de una escalera de ida y vuelta en el que se indica: *Escalera por donde suben a las capillas altas y conuento*. A lápiz, se señala: *Este diseño de escalera no es seguro que pertenezca a este plano*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Procede del Leg. 239, nº 1.

14. Comentario: Juan de Álava, visita Guadalupe en 1530 *a ver las obras desta santa casa*, según



declara posteriormente, y en 1532. En esta última ocasión estuvo dos días revisando las obras, tras los cuales presentó un memorial junto con Juan de Torollo y Diego Pizarro, fechado el 15 de noviembre, sobre el claustro de la enfermería (A.H.N., Clero, Leg. 1423/62). El informe fue acompañado por un par de diseños, uno correspondiente a la reforma de las necesarias y el otro con la reforma del palacio del balcón situado en la enfermería vieja.

Está realizado en tinta sepia sobre papel, y ejecutada de forma muy esquemática con partes a regla y otras a mano alzada, reza: *Año 1532. Traça de Juº dalva* (sic) *de lo que se ha de hazer en la enfermeria en lo viejo donde esta el palaçio del valcon*, y muestra una combinación de perspectivas abatidas de compleja interpretación. Se observan cuatro estancias rectangulares con lo que podría tratarse de las puertas en arcos de medio punto y los pasos de una escalera a un lado, junto a lo que parece una pequeña galería de tres arcos. Quizá nuevamente correspondería a un nuevo diseño de la parte que la traza de ejecución definía como el *palaçio grande en la enfermeria vieja q es el viejo* junto a la nueva escalera.

A partir del proyecto de Egas de 1528 en el que la parte sur, antigua enfermería, quedó completamente reformada sin definir la parte correspondiente a las necesarias y al paso del Santísimo Sacramento, la visita de Juan de Álava es probable que se centrara en plantear ambos espacios.

15. Unidades de descripción relacionadas: A.H.N., Clero, MPD, 10, 17, 19, 20, y 27 (fichas núms. 60, 66, 70, 61 y 62).

16. Bibliografía: Castro Santamaría, A., 2002, pp. 338-339; Villaseñor Sebastián, F., 2016, pp. 223-224.

Fernando Villaseñor Sebastián

72. Proyecto para los claustros del monasterio de San Jerónimo de Zamora

1. Título: Proyecto para los claustros del monasterio de San Jerónimo de Zamora.

2. Fecha: *ca.* 1535.

3. Autor: Pedro de Ybarra y fray Juan de Huete (atribuido).

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

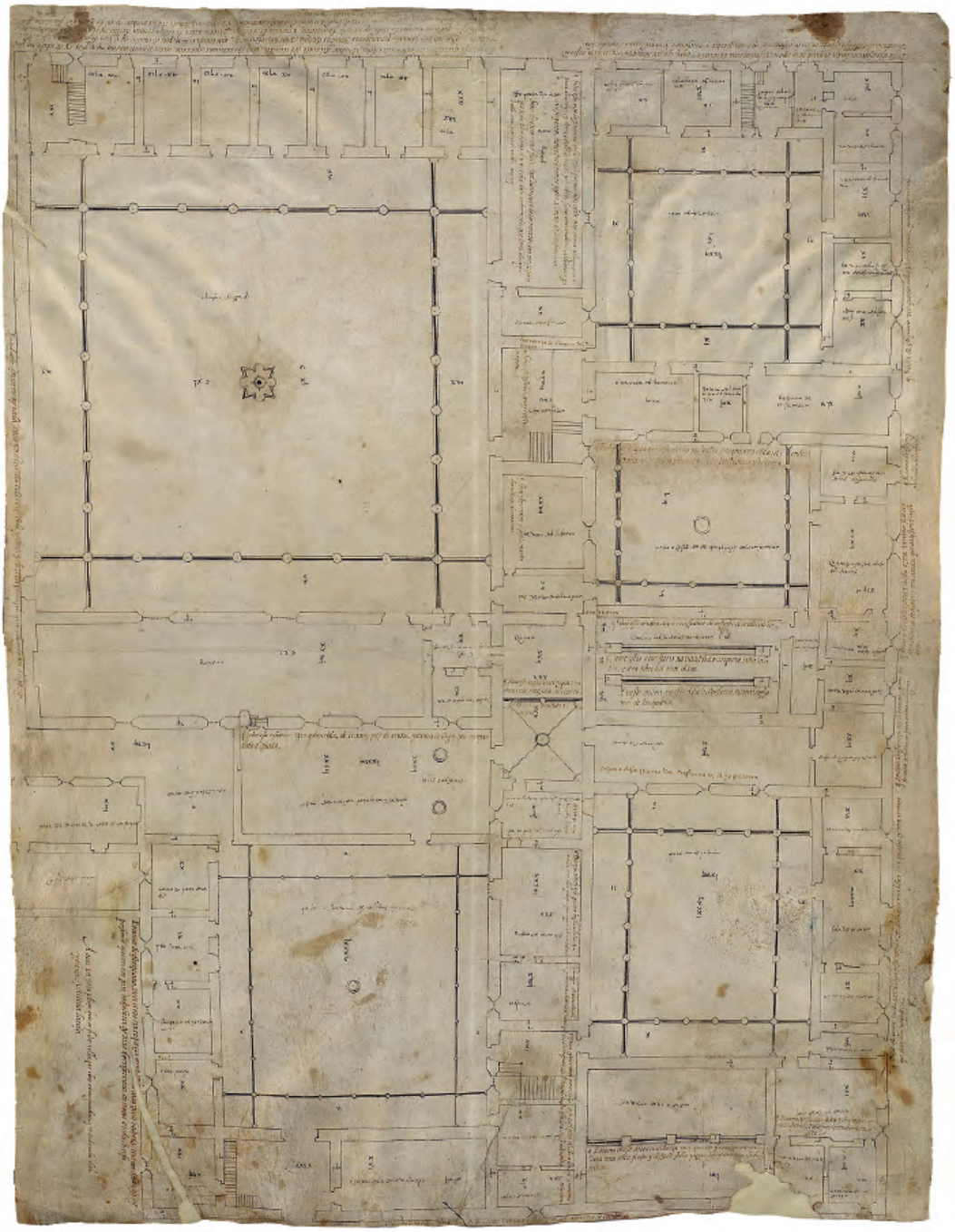
5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 197.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de uno de los dos planos sobre pergamino en los que se delineaba el conjunto de la iglesia y claustros del monasterio de San Jerónimo de la ciudad de Zamora. Habiéndose perdido el que corresponde a la iglesia y el llamado *claustro primero*, el pergamino que se conserva dibuja en planta el conjunto de claustros del monasterio, de diversos tamaños y funciones, con las dependencias organizadas a su alrededor.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Presenta pérdidas en el soporte, que han sido restauradas con piezas de pergamino añadidas.

9. Técnica: Un primer rasguño parece dibujar un área de diferentes dimensiones a la definitiva (un perímetro total más ancho y más corto), además de algunas medidas diferentes en alguno de los claustros (por ejemplo, el patio de la enfermería) y en ciertas habitaciones que los rodean, donde se aprecian otras distribuciones de la tabiquería. Se observan también los rasguños en aquellas partes que no se han entintado por encima, por ejemplo en las zonas donde se



han abierto vanos. Por último, en otras ocasiones los rasguños marcan diagonales cuyo cruce determina el centro de un espacio (generalmente patios o claustros) donde colocar un pozo o fuente. Así sucede, por ejemplo, en el *patio o corral donde esta el pozo de la enfermeria* o el *patio de servicio de carretas y moços*. En el *claustro segundo*, además de las diagonales, se trazan los ejes centrales del cuadrado que determina el espacio claustral. Esta multiplicación de rectas convergentes en un punto —el centro del claustro— sirve para trazar la fuente que preside el patio, con una gran taza de forma estrellada y lobulada —acomodándose a los ejes rasguñados— y un pilar central con cuatro caños.

En algunas zonas parece haberse usado punta de plomo, particularmente visible en el perímetro de las columnas de los claustros y en algunos ejes trazados que no se han entintado posteriormente. Tal es el caso de la zona de la cocina que hemos identificado con la chimenea, que además de las diagonales que marcan una bóveda de crucería simple con orificio en la zona de la clave, presenta —más desdibujados— los ejes centrales del cuadrado, que se cruzan también en el centro. Otro eje dibujado probablemente con punta de plomo es el que determina la ubicación de las bocas de los aljibes del corral de la cocina.

La tinta se ha aplicado con dos grosores diferentes, y por tanto, con diferente plumas: una más fina dibuja los perfiles de muros, vanos, escaleras, columnas y otros detalles. Un trazo más grueso solo se ha usado en la línea central de pandas de arcos en diferentes claustros, indicando probablemente la molduración de las roscas de los arcos. Tanto para los rasguños como en la punta de plomo, así como para el delineamiento definitivo con tinta, se han tenido que usar reglas, escuadra y cartabón para trazar paralelas, y compás para los círculos que señalan las basas de las columnas de los patios, los brocales de pozos, el púlpito del refectorio o la fuente del claustro segundo, además del círculo central y los cuartos de círculo que aparecen en la cocina y que podrían estar representando las chimeneas. Asimismo, es perceptible cómo algunas zonas han sido dibujadas a mano alzada, particularmente la apertura de los vanos y los puntos o pequeños círculos que indican los enrejados.

10. Dimensiones: 61,15 x 80,5 cm.

11. Anotaciones: El plano está lleno de anotaciones que pertenecen a dos cronologías: acotaciones e identificaciones de los espacios del momento en que se dibujó el plano (siglo XVI), dentro de las cuales también se pueden distinguir dos momentos de ejecución; y otro conjunto de textos posteriores (quizá del siglo XVIII), con información que alude a la existencia de otro plano complementario, la distribución del edificio en altura, así como la evolución de los espacios y sus usos a lo largo del tiempo.

Como suele ser habitual, las anotaciones van en diferentes direcciones, normalmente perpendiculares entre sí; en el caso de los números (siempre romanos) que señalan medidas en pies, la dirección permite conocer si se corresponde a la longitud o a la anchura.

Para una mejor localización de las piezas y las anotaciones haremos alusión a los puntos cardinales, que podemos conocer gracias a un texto que alude al *Corredor de sol*, espacio que formaba parte de la enfermería y que siempre estaba orientado al sur. Comenzaremos por el *Claustro segundo*, ubicado en el cuadrante sureste. Las cotas señalan: *CXL* (dos veces, una en horizontal y otra en vertical) para indicar la longitud de pared a pared; *XVI* (cuatro veces, en cada una de las crujías de arcos), que indica la anchura de las pandas (que equivaldría también de manera aproximada al intercolumnio). En el lado sur de este claustro se ubican siete habitaciones que reciben el nombre de *Cela*. La profundidad de todas ellas (incluyendo el espacio del extremo sureste donde se coloca una escalera de dos tiros en ángulo recto) es de *XXV* pies y la anchura de *XV* pies, a excepción de la que ocupa la esquina suroeste de este claustro, que tiene *XVII* pies; los muros que las separan tienen un grosor de *III* pies, a excepción del muro de la celda más grande (la de la esquina suroeste), que tiene *IIII*^{o} pies (4,5); *IV* pies sería el grosor de los muros norte y sur de esta celdas (los que limitan con la crujía del claustro y con una de las fachadas exteriores, respectivamente). Por último, *IIII m*^{o} es el grosor de todo el muro exterior del lienzo oriental.

Una anotación posterior, posiblemente del siglo XVIII, ubicada a lo largo del lienzo sur, aporta interesantes informaciones que nos permiten conocer el alzado, desde los sótanos inferiores: *En todo este quarto van tres ordenes de celdas, al andar del suelo del claustro. Van las primeras. que tiene cada una de ancho XV. pies. y de atajo III pies / y debaxo destas va todo sotanado, para algunos servicios de casa. van sobre estas otras. que tienen a. XVI. pies de ancho. y. II pies de atajo. entrase a ellas / por un callejon que tiene IIII. pies de ancho. y va todo de arqueria, a*

manera de. corredor. va otra orden de celdas encima de estas. y al anda(¿r?) *del claustro alto / que tiene de ancho a* (¿XVII?) *pies y veinte y siete de largo. Van todas estas con sus corredo*(re)*s. y las que van debaxo dellas tambien. y con sus escritorios son todas las / deste quarto altas y baxas. XXIII. celdas*.

El lienzo norte del *Claustro segundo* en toda su extensión está ocupado por el *Refetorio*, con estas medidas: *CXX* de largo por *XXVIII*. Los muros que lo rodean (a excepción del este, de cuatro pies y medio, como ya se ha señalado) son de *IIII* pies al norte y al sur, y de *III* al oeste. Un texto posterior escrito sobre el espacio que corresponde a un corral anejo dice: *Sobre este refitorio van ocho celdas, de a XVII pies de ancho. y treinta de largo. que ocupan todo el quarto*.

En su extremo occidental el refectorio comunica con dos salas: una, *Donde sirven al refetorio*, con unas medidas de *XIII* por *XVII m*^{o} (17,5 pies); la otra, *Por do baxan a los aljibes*, en donde solo se señala el ancho, *XIII*. Las paredes limítrofes, al norte y al sur, tienen *III m*^{o} (3,5 pies) de grosor, mientras la medianera entre ambas es de *III* pies.

Por último, las habitaciones que se abren al lienzo oeste del *Claustro segundo* son, de norte a sur: un conjunto de dependencias en torno a la *Cozina*, todas con la misma anchura (*XXV* pies) y distintas longitudes, separados por muros del mismo grosor (*III m*^{o}, 3,5 pies). La cocina propiamente dicha se compone de dos espacios: uno estrictamente cuadrado (pues tiene *XXV* de anchura), cubierto por bóveda de crucería y otro espacio ligeramente más corto (*XXII* pies) contiguo. Comunica con el primer espacio un pequeño recinto de *XIIII* pies de anchura, rotulado de la siguiente manera: *Para lavar platos y escudilas* y *Torno para los moços*; con una anotación del mismo siglo XVI, pero hecha en un momento posterior: *Torno pa servir a la hospederia*, pues se nota que es una modificación, ya que el hueco para el torno está hecho sobre el muro a mano alzada, como también el hueco para el torno de los mozos; *Paso y entrada de la cozina*, una especie de distribuidor que sirve de nexo con el claustro adyacente, con la cocina y con la habitación contigua. Tiene *XII* pies de ancho; *Servicio del refetorio*, con una longitud máxima de *XXVIII*^{o} (28,5) pies. En letra posterior se añade: *Q sobre este servicio y passo. va otro dormitorio de novicios / Caxa descalera*, con unas medidas de *XXV* por *XXVI*, y una anotación en letra posterior que indica: *Sobre esta escalera no ay edificio ninguno*; el muro medianero que separa de la siguiente habitación lleva escrito: *Linterna pa la lanpara del dormitorio / Servicio de la roperia*, con *XII* pies de ancho / *Roperia q a de ser*, de *LXVIII*^{o} (68,5) pies de largo y *XXV* de ancho. Un largo texto de cronología posterior señala: *Sobre esta roperia y servicio della. va lo primero una celda muy buena. y luego una roperia de camas. y dentro della la carcel. y tambien fuera unos archivos de bovedas pa las escripturas. todos estos son entresuelos, al andar de la enfermeria*. Y debajo, con la misma letra: *Sobre los dichos entresuelos. va el dormitorio de los novicios: con un corredor que sale sobre el mas alto corredor de la enfermeria que tiene de largo LXXX*^{o} *y III. pies. y de ancho XXVII*.

Este conjunto de estancias están alineadas, limitadas por paredes cuyo grosor hacia los claustros adyacentes es de *IIII* pies, mientras que hacia el patio varía: *III* pies en el norte, y *IIII*^{o} (4,5) en la pared de la *Roperia q a de ser*.

A la izquierda del *Claustro segundo*, el cuadrante suroeste es ocupado por dos nuevos claustros, con sus dependencias en torno. La esquina suroccidental se organiza en torno al *Patio denfermeria*, casi cuadrado, pues de pared a pared mide *LXX* por *LXXI*, siendo las crujías de sus cuatro lados de *XI* pies de ancho (que, de nuevo, debe ser aproximadamente la medida del intercolumnio). Las habitaciones que comunican con este patio de la enfermería son, en el muro sur, de este a oeste: *Celas baxas denfermeria*, y *Cela baxa denfermeria*, ambas con una longitud de *XX* pies y una anchura de *XVIII*^{o} (18,5). Las paredes que rodean estas celdas todas tienen *III m*^{o} (3,5 pies) de grosor; en cambio, el delgado tabique que separa ambas celdas tiene *I* pie. A continuación, un *Zaguan de la botica y paso pa la huerta*, de *XVI* pies de ancho; una fina tabiquería de *I* pie lo separa del inmediato *Zaguanejo de la botica*, de *XI* pies de ancho. El esquinazo suroccidental está ocupado por la *Botica*, cuya longitud será de *XVIII*^{o} o 18,5 pies (aunque está escrito verticalmente, indicando anchura, se trata de un error). A lo largo del muro sur, una interesante anotación de cronología posterior indica: *Desde esta esquina hasta la pared de la roperia. va un corredor de sol alto y baxo. que cae sobre una huerta de la enferm*^{a}*. va encima de todo este quarto cellas de enfermeria. que son quatro. y un escalera. y un passo para el corredor alto*.

Separado de la botica por una pared de *II* pies, y ocupando ya el lienzo occidental, estaría el *Servicio de la botica*, de *XV* de anchura. A continuación *Otra*

pieca denfermeria (de *XXI* pies de longitud y *XVIII°* —18,5— de anchura), separada de la pieza anterior y de la siguiente por sendas paredes de *II°* (2,5 pies). El último grupo de dependencias de este lienzo occidental del patio de la enfermería serían la *Chiminea denfermos*, de *XX* pies de largo, un tabique de *III* pies, y el *Servicio de la chiminea de los enfermos*. Los muros limítrofes de este lienzo, tanto el que da hacia el patio como el que da hacia el exterior, tienen un grosor de *III°* (3,5 pies). En este lienzo occidental, fuera del perímetro del monasterio, hay un texto de letra posterior que indica: *Encima de este quarto van quatro cellas de enfermeria. que le ocupan todo*.

Por último, las habitaciones del lienzo norte del patio de la enfermería, de oeste a este, son: *Refetorio de enfermeria*, de *XVIII°* por *XLV* pies (18,5 x 45), separado por un tabique de *II* pies del *Sevicio* (sic) *del refetorio denfermeria*, de *XIIII°* (14,5) pies de ancho. Finalmente, *Otra pieça denfermeria* de *XXXI* de largo limita —con muro medianero de *IIII* pies— con la *Caxa descalera* que da servicio tanto al claustro segundo como al patio de enfermería. Con letra posterior y escrito paralelamente a este lienzo norte, se anota: *Todo este quarto hasta el cabo por lo alto ocupan tres celdas de enfermeria y un passo para entrar a la hospederia y barveria*.

Al norte del patio de la enfermería, otro rectangular de menor tamaño y solo tres crujías, llamado *Patio o corral donde esta el pozo de la enfermeria*, de *LII* (52) pies de anchura de pared a pared (la longitud del lado largo no se señala, pero aplicando la proporción serían unos 67 pies), con una anchura de 7 pies en sus crujías. Solo se comunicaba con el patio de la enfermería a través del refectorio de la enfermería, al sur. El resto de las dependencias de este patio del pozo de la enfermería eran: en el lienzo oeste, un *Servicio de la cozina de los enfermos* (de *XVI* pies de ancho), separado por una pared de *II°* (2,5 pies) de la *Cozina pa guisar a los enfermos*, recinto de *XXXIII* por *XXI m°* (33 x 21,5 pies), que a su vez linda con un *Lavatorio desta cozina* (*XIX* por *XII* pies), del que lo separa una pared de *III m°* (3,5 pies). Escrito con letra posterior y fuera del perímetro, se añade información sobre estas últimas dependencias: *Encima de este lavatorio y de esta cozina. van una sala con una chimenea de alcobas. y una camara que corresponde a esto baxo*.

Junto al lavatorio, en este mismo lienzo oeste del monasterio, una cámara *Donde vazian las medezinas* (*XII* de ancho), que se separa de las habitaciones contiguas por paredes de *III* pies. La última de las dependencias de este lienzo oeste del patio del pozo de la enfermería sería *Do esta el azeyte y pescado*, de *XXIII* de largo. Con letra posterior se anota fuera del perímetro: *Encima de esta pieça va la barveria. y con un servicio o chimenea para calentar el agua*. Comunicado con la dependencia para el pescado y el aceite, una larga estancia de *Servicios de cozina*, de una anchura de *XVIII°* (18,5 pies) y una longitud cercana a los 68,5 pies que mide el patio de la hospedería, como veremos. Una nota del propio siglo XVI, aunque hecha con posterioridad, señala: *Enzima deste quarto van tres camaras de hospederia*.

Un conjunto de dependencias se sitúan sobre la crujía norte del patio del pozo de la enfermería, a las que se penetra a través de un *Calejon de necesarias*, de *VIII°* (8,5 pies) de ancho, que da paso a la *Caxa* o *Balsa de las necesarias*, un recinto con muros de *III m°* (3,5 pies), en cuyo interior se disponen dos largos dispositivos longitudinales (si fueran arcos, tendrían 40 pies de luz), en cuyos extremos se disponen pilares rectangulares de *III* pies de ancho. La distancia hasta las paredes perimetrales en su lado más largo es de *VIII°* (8,5 pies); *III* en el más corto. Las anotaciones posteriores aclaran algo más: *Sobre este anden. van necesarias de enferm°. al andar della*; *Sobre estas necesarias no va edificio ninguno, sino sola un açutea sobre las mas altas. / En este anden a lo* (¿alto?) *de la hospederia, van necesarias de hospederia*.

El único acceso desde el patio del pozo de la enfermería a las dependencias del lienzo este es a través del *Paso y entrada de la cozina*, un espacio rectangular de *XII* pies de ancho que permite la comunicación tanto con el *Claustro segundo* como con el *Servicio del refetorio*, así como con la *Cozina*. El *Servicio del refetorio* es un espacio de *XXVIII°* (28,5 pies) de largo. Tal y como se señala: *Y sobre este servicio y passo. va otro dormitorio de novicios* (según nos informa anotación de cronología posterior). En el muro que separa el *Paso y entrada de la cozina* y la *Cozina* figura escrito, en letra del mismo siglo XVI, aunque se trata de una enmienda introducida en un momento posterior: *Otra linterna*. La *Cozina* es un espacio rectangular alargado dividido en dos secciones: una primera de *XXII* por *XXV* pies; la segunda sección es estrictamente cuadrada (de *XXV* pies de lado) y se comunica con la primera por lo que parece una doble arquería. Según informa una anotación posterior: *Sobre esta cozina va*

el zaguan pa entrar a las necesarias del convento y escalera para subir al açutea.

El cuadrante noroccidental del conjunto está ocupado por el *Patio de ospederia* y las dependencias que lo rodean. Este patio también es rectangular, de *LXXXI* por *LXVIII°* (81 x 68,5 pies), rodeado por cuatro crujías de *XI* pies de ancho. Las dependencias que se abren a la crujía occidental son: una *Camara dospederia* de *XVI* pies de anchura, separada de la contigua *Sala dospederia* por una pared de *II m°* (2,5 pies). Esta última sala tiene unas dimensiones de *XIX* por *XXXIII* pies y se separa de la siguiente habitación (otra *Camara dospederia*) con una pared de *III* pies de anchura. Esta segunda cámara de hospedería tiene una anchura de *XV* pies. El más septentrional de los espacios de esta crujía es el paso *Para el canpo*, de *VIII* pies de ancho. Un texto manuscrito de cronología posterior, por fuera del perímetro exterior, añade esta información: *Desde esta pared. hasta donde llegare este renglon. va por lo alto una sala y una quadra, y una camara que sirve a la hospederia*.

Las dependencias que se sitúan al norte de este patio de la hospedería son varias: la esquina noroccidental del conjunto está compuesta por tres salas, una *Sala de ospederia* de *XXI* pies de ancho, con muros de *III* y *III m°* (3,5 pies). Esta sala comunica con sendas *Camara dospederia* de *XV* por *XVIII*, separadas entre sí por una pared de *II m°* (2,5 pies). Un texto manuscrito posterior añade: *Encima de esta sala baxa. y de estas dos camaras q tiene. le corresponde otro tanto. en lo alto*. Junto a ellas un espacio de *LVII* (57) pies de longitud y muros de *III m°* y *IIII m°* (3,5 y 4,5 pies), dividido a lo largo por cuatro pilares cuadrados de *III* pies de lado; recibe el nombre de *Servicio de la bodega*, a lo que se añade con posterioridad: *Encima de este servicio de bodega van quarto y trasquarto que lleva unos entre suelos y despues salas y quadras y camaras de hospederia*.

Un último claustro se sitúa en el cuadrante nororiental, con una serie de dependencias en torno a él. Es el *Patio de servicio de carretas y moços*, un espacio casi cuadrado de *LXXXV* (85) pies de largo y *X* (10) pies de anchura cada una de sus cuatro crujías. El ala oeste se compone de una serie de dependencias: una *Enfermeria de moços* (*XIX* pies de ancho) y, comunicada con ella a través de un vano en el muro de *I°* (1,5 pies), la *De los donados* (*XXV* por *XI m°*, es decir, 25 x 11,5 pies); a continuación una caja de escalera de *XXI* pies de ancho (y muros de *II* y *III m°*, 2 y 3,5 pies); un *Refetorio de moços* (*XXXIII* por *XXV* pies, con paredes de *III m°* y *II m°*, 3,5 y 2,5 pies), unido a una *Despensa* de *XVIII°* (18,5 pies) de ancho. Una anotación posterior a lo largo de toda esta ala aclara: *Debaxo de todo este quarto hasta el cabo. va la bodega de boveda de piçarra y los caños por donde se saca el agua de los aljibes y encima de ella van las pieças que aqui estan señaladas. y encima de todo el. van pieças de hospederia salvo sobre esta escalera. q no va pieça ninguna*.

Comunicado con la crujía sur se halla el espacio más amplio, un *Corral de la cozina para lena y servicio*, de *LXXVIII°* (78,5) pies de largo por *XXXII* (32) de ancho, con dos *Bocas dalgives*. Junto a este corral, y limitando también con el refectorio del claustro segundo, hay una *Entrada y paso pa la casa* de *LXVII* de largo y *XV* de ancho en su parte más estrecha (67 x 15).

Las dependencias que comunican con la crujía oriental son varias, separadas entre sí por muros de *II°* (2,5) pies, salvo en los extremos que son de *III* o *III m°* (3 ó 3,5). Todas tienen las mismas medidas de ancho (no se señala) y largo (*XX* pies) y sus funciones eran: *Camara para donados / Procuracion / Servicio de procuración*, y *Otra pieça*. En anotación posterior se añade: *Encima de este quarto, van otras cinco pieças como en lo baxo: para hospedar renteros de la casa y personas que no son para hospederia. y sirve de enfermeria de moços criados de casa*. Y más abajo: *Aqui va una plaça que se suve a ella por dos o tres gradas. y es entrada de la iglesia. y de toda la casa*.

Esta plaza presenta una especie de compás, pues dos dependencias forman ángulo recto respecto al ala oriental del patio de servicio. Ambas prolongan las líneas de sus muros más allá del límite del soporte, sugiriendo que continuarían en el otro pergamino que dibujaba la iglesia y el claustro primero. Nos referimos a un *Corral desta pieça* (que parece tachado) y otra *Para dar de comer a parientes de frayles*, donde se señalan *XVII* pies de anchura.

Las dependencias al norte de este patio son: *Otra pieça* ocupando la esquina nororiental, de *XXI* por *XVIII°* (21 x 18,5 pies) y muros de *III m°* de grosor (3,5); contigua y alineada con ella, otra sin identificación, con la longitud anotada (*XXXV*, 35); y a continuación, una más *Q sirve agora de caballeriza*, de *XLVIII°* por *XXI* (48,5 x 21 pies), limitada por muros de *III m°* y *IIII* pies (3,5 y 4). La caligrafía posterior nos indica, fuera de los límites perimetrales del mo-

nasterio, junto a su muro norte: *Aqui va una calle ancha* (¿porticada?) *de carretas. y de todo el* (¿flanco?) *de casa: y porteria de carretas*.

12. Escala: No hay escala gráfica, aunque el plano sí está hecho a escala, si bien ninguna medida coincide con total exactitud, probablemente debido a la flexibilidad del soporte utilizado, sometido a encogimientos, estiramientos y roturas naturales.

13. Observaciones: En el vuelto del plano, en letra del siglo XVI, se anota: *La traça general de toda casa*. Además, una serie de anotaciones y sellos modernos (tampón y papel impreso) ofrecen repetidamente la misma información (manuscrita en tinta o en lápiz): *A.H.N. Clero. Dibujos y Planos nº 197*, otras identifican la obra (*Zamora. Montamarta, Jerónimos, Nª Sª*) y la antigua ubicación (*Sala VI-Cajon 398*) y procedencia (*Lº 2390/27*). También en letra contemporánea y escrito a lápiz, aparece fechado en el siglo XVIII.

14. Comentario: El plano que se conserva —y que formaba conjunto con otro plano donde iba la traza de la iglesia y el claustro primero— muestra un proyecto muy ambicioso para el monasterio de San Jerónimo de Zamora, también llamado de Nuestra Señora de Montamarta, por haberse trasladado de aquella localidad a la ciudad de Zamora. El conjunto hubiera tenido cinco claustros: el primero, el mayor de todos y en construcción en 1600, donde iba el capítulo, pero del que no hay plano; el llamado segundo; el patio o corral donde está el pozo de la enfermería; el patio de la hospedería y el patio del servicio de carretas y mozos. El monasterio no llegó a materializarse por competo, a falta de la iglesia, que no se llegaría siquiera a comenzar. Aún así, testimonios de quienes pudieron contemplarlo refuerzan la idea de grandeza, de amplitud: el padre Sigüenza lo califica como *un edificio hermoso, grande, de buena architectura*, y el anónimo escritor del manuscrito con la historia del monasterio (escrito con posterioridad a 1646), se refiere a él como *fabrica tan grande*.

Se aprecia que es una muestra de presentación del conjunto, que sería conservada en los archivos del monasterio y sobre la que se siguió trabajando y anotando, incluso hasta quizá el siglo XVIII. Por tanto, si su primera función pudo ser la de muestra, acabaría funcionando como una traza de consulta casi permanente. No todo se llevaría a cabo tal y como en el pergamino se representa: por ejemplo, el lienzo sur del patio de la enfermería no contempla la crujía de arcos del corredor del sol, que sabemos que se haría no solo por la anotación manuscrita posterior, sino también gracias a la vista de Wyngaerde de 1570.

La ceremonia de colocación de la primera piedra tiene lugar mediado el año de 1535, fechas en que ya se contrató con Juan de Álava seguramente el llamado *claustro segundo*. Sin embargo, es posible que la traza completa haya que atribuirla a su hijo, Pedro de Ybarra, quien, tras la muerte de su progenitor en 1537, se ocuparía de las obras. Fray Juan de Huete atribuye al hijo —por quien declara tener *muy particular aficion— cuanto esta hecho desde la primera piedra*, según carta dirigida a Felipe II en 1563, cuando era prior de El Escorial.

Al nombre de Pedro de Ybarra tendríamos que añadir precisamente el de fray Juan de Huete, que primero fue vicario y posteriormente prior del monasterio de Zamora, aunque ya en 1532, como fraile de Montamarta, era nombrado como *maestro de obras del monasterio*. Y, de hecho, una función similar debió de cumplir en el nuevo monasterio trasladado a Zamora, pues, muchos años después, el propio Huete, en sus cartas a Felipe II a propósito de la obra de El Escorial, le relata su implicación en la traza de Zamora, ya que la Orden le encargó visitar los mejores monasterios jerónimos con la intención de recoger lo más interesante para el diseño: *Cuando hubimos de comenzar el edificio del monasterio que esta en Zamora, me hizo la Orden, ir a ver los mas mejores monasterios que hay en la Orden, y de ellos sacaba lo que mas me contentaba, y tambien me aprovecho para el tiempo de hacer la traza, porque huya de ello*. Su papel en las obras de la Orden jerónima fue fundamental, y no solo nos referimos a El Escorial (del que fue primer prior, desde 1563), sino a otras obras anteriores, como los monasterios de Benavente (Zamora) y Garrovillas (Cáceres), donde es nombrado como *igualador y conçertador*. Curiosamente, en ambos casos recurre a Ybarra e Ybarbia para contratar las obras.

Las obras del monasterio comenzarían por el claustro segundo, un espacio de aspecto ostentoso, que provocó en el padre Sigüenza la reprobación, por no estar *muy acomodado a nuestra manera de vida*, lo mismo que el claustro primero, que era todavía mayor y —según Sigüenza, que escribía hacia 1600, cuando aún estaba en construcción— *no avia para que*.

Los primeros contratos localizados datan de 1535 y se refieren al claustro llamado segundo. Se trata de dos encargos de 30 columnas de piedra pajarilla (granito) siguiendo moldes de Juan de Álava, que formarían par-

te del claustro central, un gran espacio cuadrado abierto de 140 pies de lado, de pared a pared (unos 39 m), con corredores de 16 pies de anchura (unos 4,5 m) que sin duda se cubrirían con techos de carpintería. Llevaba siete arcos por crujía en la planta baja, más dos arcos arbotantes en cada esquina. Los mismos contratos nos permiten suponer que el segundo piso llevaría el doble número de columnas, resultando, por tanto, un claustro de ritmo binario, una característica —aunque no exclusiva— del maestro de cantería vasco. Quadrado, que aún pudo alcanzar a ver sus restos, dice que tenía medallones en las enjutas de sus arcos. Este claustro sirvió de modelo para el monasterio jerónimo de Nuestra Señora de la Piedad de Benavente, una obra contratada por Ybarra e Ybarbia en 1540, fecha que nos sirve para saber que la obra de este claustro zamorano estaría bastante avanzada, si no concluida. El centro estaba presidido por una fuente, con taza de forma estrellada y lobulada, de un diámetro que hemos calculado en 11 pies y medio (es decir, más de 3 m), y con una columna en el centro con cuatro caños. La amplia anotación del siglo XVIII, unida a la información que nos proporciona la vista de Wyngaerde de 1570, nos permiten conocer ulteriores detalles del claustro segundo: por ejemplo, que era de tres alturas en su lienzo sur, sobre un asotanado inferior; en total, entre los tres pisos se habilitaron 23 celdas, a las que se accedía por medio de pasillos o corredores con arquerías. Tal número se puede comprobar muy bien en el dibujo de Wyngaerde.

En torno al claustro segundo se ubicaban las estancias básicas para la vida en comunidad: celdas, refectorio, cocina y otras dependencias. El ala oeste llevaba una espadaña en su extremo norte (según vemos en la vista de Wyngaerde) que podría hacernos creer que se trababa de la iglesia, aunque el plano es claro: se trata de la *roperia que ha de ser*. Con el tiempo, allí se situaría el reloj (del que se tienen noticias a principios del siglo XIX). El texto del siglo XVIII indica las habitaciones que había en altura: en un entresuelo, abierto al contiguo claustro de la enfermería, estaría la cárcel y el archivo abovedado; un nivel superior lo ocuparía el dormitorio de novicios (de 84 x 27 pies), al que se accedía por un corredor orientado al patio de la enfermería. En el centro del ala oeste se disponía una escalera de tipo claustral y de dimensiones importantes (su caja medía 25 x 36 pies), pero al estar abierta por una puerta estrecha, restaría efecto monumental. Su utilidad no se reducía a comunicar todos los niveles del claustro segundo, sino que también servía como acceso al claustro contiguo de la enfermería. El ala este, según el plano, no alojaría nada, aunque en el dibujo de Wyngaerde se ve un espacio construido de dimensiones similares al del oeste, perforado en su parte superior por tres ventanas en desnivel, siguiendo las aguas del tejado.

El lado norte de este mismo claustro estaba ocupado en su planta baja por un gran refectorio de 129 x 28 pies, al que daban luz seis vanos y donde se observa la presencia de un púlpito al que se accedía por una escalera embutida en el muro. Sobre él se disponían más celdas. También en el norte estaba la cocina, un recinto rectangular compuesto por dos sectores cuadrados separados por lo que parecen dos arcos sobre una columna central. El recinto más septentrional de los dos presenta lo que parece una bóveda de crucería con un círculo central que podría ser una chimenea y los cuatro cuartos de círculo en las esquinas que podrían estar representando nuevas chimeneas, de forma parecida a la cocina del castillo de Montreuil-Bellay (Maine-et-Loire, Francia). A ambos lados de la estancia abovedada, dos largas habitaciones servían para servicio de la cocina. La cocina era el corazón del monasterio, un espacio que ocupaba el centro geométrico y que daba servicio a todos los claustros (el segundo o principal, el de la hospedería, y el de carretas y mozos).

Al oeste del claustro segundo se alzaban los patios de la enfermería, de una superficie menor, y también de menor altura (como comprobamos en la vista de Wyngaerde). El espacio abierto central del mayor de ellos tenía unas dimensiones casi cuadradas, de 70 x 72 pies, con unos corredores de 11 pies cerrados por arquerías (5 por panda). Documentación decimonónica nos permite saber que había un entresuelo con un corredor con arcos de ladrillo sobre veinte columnas de piedra, protegidas por antepechos abalaustrados de piedra arenisca. Observando el dibujo de Wyngaerde vemos que el piso superior iría cerrado y llevaba ventanas cuadradas. Alrededor se disponían las dependencias propias de este tipo de recintos: celdas de enfermos, botica, refectorio y cuarto de la chimenea. Aunque en el plano no aparece representado, tanto la anotación manuscrita posterior como la vista de Wyngaerde nos permiten conocer el *corredor del sol* situado al sur, también frecuente en las enfermerías. Su apariencia exterior consistía en una doble arquería compuesta por seis arcos escarzanos en cada piso, elevados sobre columnas y con antepechos abalaustrados en el piso superior, que sabemos eran de *piedra mollar*, nombre que recibía la arenisca fina. Estas gale-

rías tenían vistas a los jardines, donde se encontraba la fuente del león.

Al norte de este patio de la enfermería estaba el *patio o corral donde esta el pozo de la enfermeria*, con arcadas en todos sus lados excepto el muro sur, que sería el menos soleado. Tenía 52 pies de lado, cinco arcos en los lados menores y cuatro en el mayor. Gracias a una descripción de 1810 sabemos que el piso superior tendría corredores con antepechos de hierro y soportes de madera. En torno a él se disponían dependencias de servicio: cocina, bodega, necesarias.

Los patios más septentrionales serían el de la hospedería y el de *servicio de carretas y moços*. Este último era el acceso desde el exterior (*una calle ancha*, según se anota), que se hacía a través de un zaguán de puertas alineadas, de mayor anchura que el resto, porque era la entrada de las carretas. Daba paso a un patio cuadrado de 85 pies de lado, organizado con arquerías en todos sus lados y 6 arcos en cada panda. Un pozo presidía el centro. Alrededor se disponían las caballerizas —comunicadas con el zaguán—, el refectorio de mozos, la despensa, enfermería de mozos, cámara para los donados, servicio de procuración y otras piezas. Este patio de carretas se comunicaba con los claustros contiguos (con la *casa* —es decir, el claustro segundo— y con el patio de la hospedería) a través de una escalera de tipo claustral.

El patio de la hospedería medía 81 x 68 pies y llevaba arquerías en el piso inferior (6 arcos en los lados largos y 5 en los cortos), pero probablemente también en el superior, pues así lo confirma una descripción de principios del siglo XIX: tendría 22 columnas de piedra, con arcos del mismo material en tres costados, y antepechos de ladrillo. Estaba rodeado de cámaras y salas, más una bodega al sur. En la vista de Wyngaerde asoma una galería de arcadas sobre pilares que debió de formar parte de él.

15. Unidades de descripción relacionadas: Según anotación que figura en el pergamino, estaba relacionado con otro plano —no conservado— que se correspondería con la traza de la iglesia y el claustro primero, que es donde estaba el capítulo. Este segundo plano desaparecido no puede identificarse con la traza del claustro primero que se concertó por Juan de la Puente en 1585, cuyo contrato se acompañaba con *dos trazas, planta y perfil*, pues, finalmente, fue rechazada por los jerónimos; probablemente tampoco la que haría posteriormente Juan de Ribas, con la que se hizo nuevo concierto en 1586.

16. Bibliografía: Kagan, R. L., 1986, pp. 370-372; Castro Santamaría, A., 1993; Castro Santamaría, A., 2010, pp. 422-430; Isidro García, C. A., 2015, pp. 323-398.

Ana Castro Santamaría

73. Diseño de la Capilla Real de la catedral de Sevilla

1. Título: Diseño de la Capilla Real de la catedral de Sevilla.

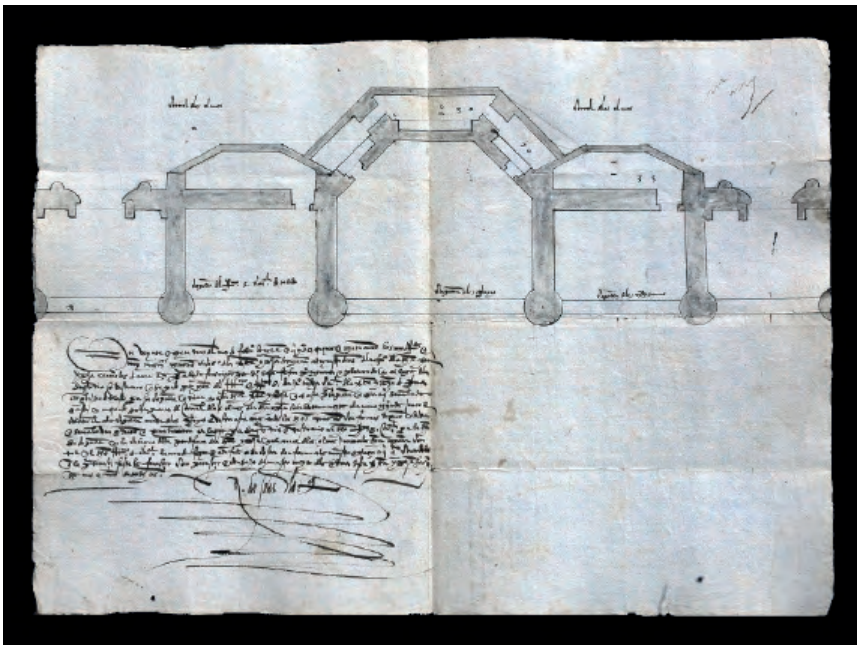
2. Fecha: 1537, 27 de enero.

3. Autor: Desconocido, debiendo excluirse a Martín de Gaínza.

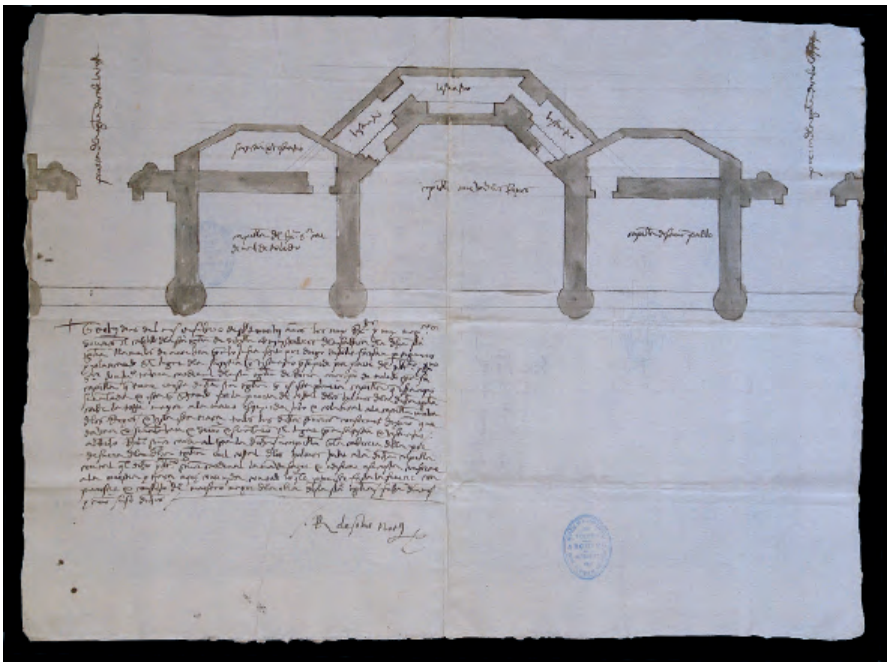
4. Localización: Sevilla. Archivo de la Casa de Pilatos.

5. Signatura: Archivo Ducal de Medinaceli, de Sevilla, “Partido de Sevilla, legajo 9, documento 64”; existe una copia en el Archivo de la Fundación de la Casa Ducal de Medinaceli, en el antiguo Hospital Tavera de Toledo.

6. Descripción, alcance y contenido: Lo que muestra esta planta es el “levantamiento de estado actual” de las capillas de la catedral de Sevilla que van



Archivo Ducal de Medinaceli de Sevilla, “Partido de Sevilla, legajo 9, documento 64”.



Copia del Archivo de la Fundación de la Casa Ducal de Medinaceli,
en el antiguo Hospital Tavera de Toledo.

desde la puerta de los Palos a la de la Campanilla, exactamente como cabría esperar que fueran a partir del presunto plano original de Bidaurreta, el de 1433, aunque reformado, pues incluye en este estado, perfectamente integrada, la propuesta de ampliación de la Capilla Real tardogótica, que aparece añadida, como vimos en la ficha correspondiente, al rasguño de la "copia de Bidaurreta" (ficha nº 29). Además documenta este dibujo un determinado "estado de proyecto", que reflejaba la propuesta presentada por el cardenal Juan Tavera al Cabildo Metropolitano, consistente en añadir unos muros exteriores para obtener unos extraños pasadizos y sacristías, que no se hicieron, pero que el dibujo distingue perfectamente de los muros existentes, gracias a las líneas que reflejan las interfases.

7. Soporte: Papel verjurado con la marca de la filigrana del guante con flor de cinco pétalos que Briquet documenta en Turín (filigrana 10714, de 1487), Thonon (Thonon-les-Bains, de Provenza, filigrana 10715, de 1495), Venecia (filigrana 107176, de 1498), Solothurn (Soleura, de Suiza, filigrana 10718, de 1499), Génova (filigrana 10719, de 1501), Perpiñán (filigrana 10720, de 1528), Colmar (de Alsacia, filigrana 10721, de 1529), Roma (filigrana 10722, de 1543) y nuevamente Génova (filigrana 10723, de 1576). En el Archivo de la Catedral de Sevilla aparece esta filigrana en documentos datados en 1463, 1487, 1492, 1493, 1496, 1497, 1498, 1506, 1507, 1509, 1511, 1513, y 1524.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: La técnica es la habitual antes de la generalización de la punta de plomo, plata o grafito, es decir rasguño con punzón o estilete, tinta sepia y aguada con la misma para rellenar los muros. Por vez primera estamos ante un dibujo cuyas cotas están todas ellas expresadas en números arábigos, que seguramente indican medidas en pies. No es un dibujo cuidadoso y cabe sospechar que sea, al menos en la parte de "levantamiento", un calco. Estamos ante una planta diédrica sin "transparencias", pues solo representa un corte dado a escasa altura sobre el suelo, aunque con proyecciones de arcos, pero no bóvedas; se trata, por lo tanto, de un dibujo plenamente moderno, pese a que las formas representadas fueran con toda seguridad tardogóticas.

10. Dimensiones: 31 x 43 cm. Fue plegado dos veces.

11. Anotaciones: En el recto, intercalados con los trazos, además de las cotas tenemos cinco indicaciones topográficas: *Corral de los Olmos* (por dos veces) / *Capilla del reverendisimo señor cardenal de Toledo* / *Capilla de los Reyes* / *Capilla de los Aniversarios*. La copia toledana, que no tiene cotas, lleva letreros algo distintos: *Puerta de la yglesia de cabe la torre* / *Capilla del reverendisimo señor car/denal de Toledo* / *Capilla nueva de los Reyes* / *Capilla de Sant Pablo* / *Puerta de la yglesia de cabe la* (tachado: *torre*) / *Sacristia con vestuario* / *Vestuario* (en tres lugares distintos). En el recto del original sevillano consta además esta explicación: *En veinte e siete dias del mes de febrero de mil e quinientos e treinta y siete años, los muy reverendos e* / *muy magnificos señores del Cabildo de la Santa Yglesia de Sevilla administradores de la fabrica de la dicha Santa* / *Iglesia llamados de antedia para lo infrascripta por Diego Solis Farfan, pertiguero, e platicando en el lugar de la* / *sacristia e vestuario que se pide por parte del ilustrisimo y reverendisimo señor don Juan Tavera, cardenal de esta iglesia* / *arzobispo de Toledo, para su capilla que tiene en esta dicha Santa Iglesia, que esta aqui señalado* / *e esta en entrando por la puerta del Corral de los Olmos de la dicha iglesia, cabe la torre mayor a la mano izquierda, junto e* / *colateral a la Capilla nueva de los Reyes e vista esta traça, todos los dichos señores conformes, dixeron que daban* / *e señalaban e dieron e señalaron el lugar para sacristia e vestuario al dicho reverendisimo señor cardenal para la dicha* / *su capilla en la cabecera della por afuera de la dicha iglesia en el Corral de los Olmos, junto a la dicha capilla, con* / *tal que el dicho ilustrisimo señor cardenal la mando fazer e edificar a su costa, conforme a la muestra e traça aqui contenida, con todo lo* / *que le pertenesce, con parescer e consejo del maestro mayor de la obra desta Santa Iglesia, fecha* / *dia, mes e año susodichos* / (Firmado y rubricado: *R. de Solis. Notario*). También aparece un regesto en el vuelto que dice: *Traça y auto capitular de la sacristia de la capilla. Esta traça se tomo a confyrmar despues de muchos tratados y avyendose llamado para ello por el Cabyldo, como passo ante el maestro Castillo, raçionero, secretario del Cabildo en (...) de mayo o de abril de XLI*.

12. Escala: Escala implícita que se aproxima a 1:144; es decir, hicieron equivaler los "pies" de la realidad a "líneas" del dibujo, por lo tanto no es un calco de la "copia de Bidaurreta", sino de un dibujo mayor, quizás el original de 1433, cuya escala fuera precisamente la indicada, 1:144.

13. Observaciones: Manchas de humedad y garabatos como ensayos de escritura con una pluma. Tal y como ya se ha señalado, existe una copia en el archivo de la Fundación de la Casa Ducal de Medinaceli, en el antiguo Hospital Tavera de Toledo.

14. Comentario: La representación solo tenía un objetivo: definir la extensión y conexiones de la ampliación y tentar a los capitulares con estas, sin preocuparse de mucho más pues, por ejemplo, las cotas están en los añadidos de la capilla de San Pablo y en la Real, pero no en la que es objeto directo del proyecto. El texto largo menciona al maestro mayor de la catedral como persona distinta del autor del proyecto que el plano refleja; el primero solo pudo ser Martín de Gaínza, mientras que para el segundo se han propuesto, de forma poco convincente, varios nombres de la época; por lo tanto lo único que podemos concluir es que no fue el citado maestro vizcaíno el autor de este dibujo o su copia.

15. Unidades de descripción relacionadas: Existe una copia, con ligeros cambios en el texto, como ya hemos indicado, conservada en el archivo de la Fundación de la Casa Ducal de Medinaceli, en el antiguo Hospital Tavera de Toledo, cuyas variantes residen exclusivamente en los textos, como ya se ha indicado en el apartado "Anotaciones".

16. Bibliografía: Marías, F., 1975; Jiménez Martín, A. y Pérez Peñaranda, I., 1997; Jiménez Martín, A., 2011; Jiménez Martín, A., 2013.

Alfonso Jiménez Martín

74. Proyecto para la realización de la tribuna del órgano de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Zaragoza

1. Título: Proyecto para la realización de la tribuna del órgano de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Zaragoza.

2. Fecha: 1537.

3. Autor: Juan de Caspe.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Fondo de muestras y trazas. Procede del protocolo de Pedro Martínez de Insausti, 1537, ff. 77 v-79 v, además de dos hojas sin foliar con los tres instrumentos de representación gráfica.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: El proyecto consta de tres diseños realizados en dos hojas diferentes. En la primera se recoge la propuesta para el antepecho, y en la segunda, las proyecciones del pretil y de la solución acasetonada prevista para la estructura volada de la tribuna del órgano de la iglesia de la Magdalena de Zaragoza; una obra contratada por Juan Alcober, iluminero de la parroquia, con el fustero Juan de Caspe el primero de marzo de 1537.

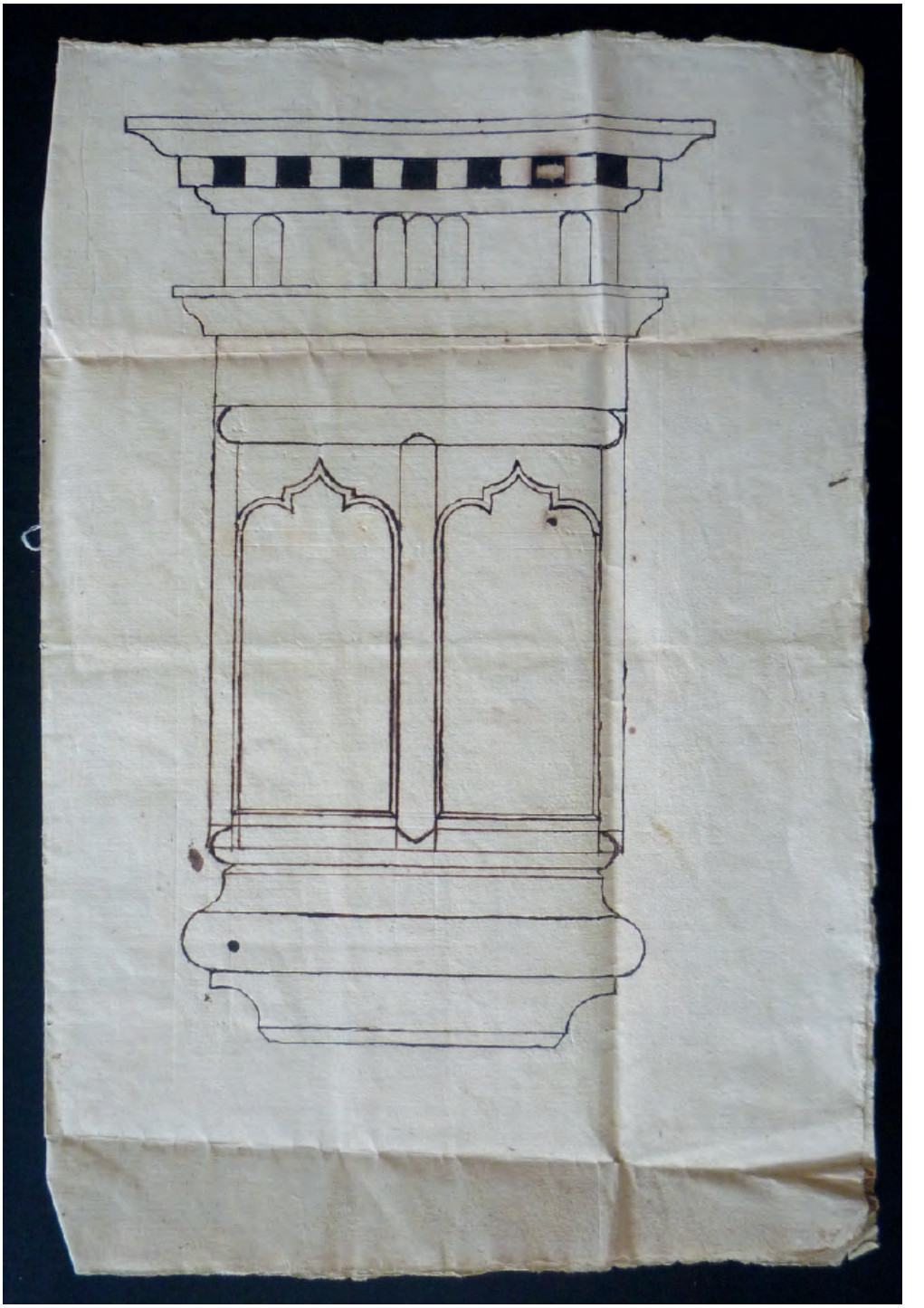
7. Soporte: Papel verjurado.

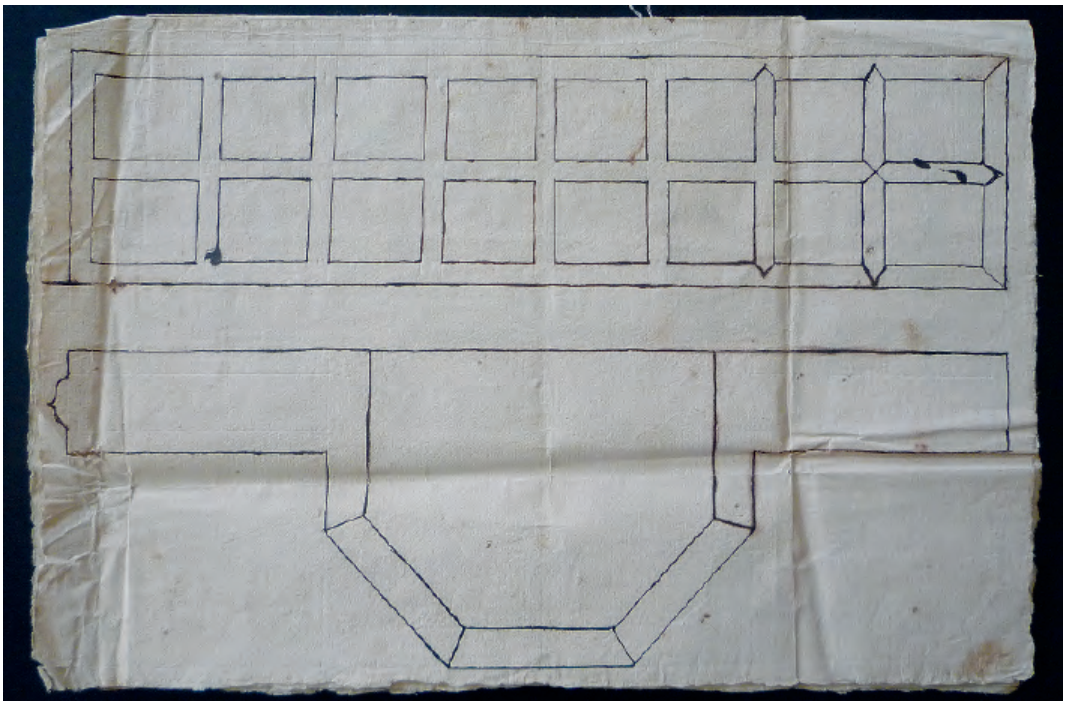
8. Estado de conservación: Bueno. Las dos hojas presentan los mismos dobleces como consecuencia de su inserción, junto a la capitulación o contrato, en un protocolo de menores dimensiones.

9. Técnica: Rasguño previo a regla, y después entintado, con algunos elementos terminados a mano alzada.

10. Dimensiones: La hoja en la que se representa el antepecho mide 31 x 20,5 cm; la que recoge las proyecciones, 30,5 x 20,5 cm.

11. Anotaciones: En la hoja en la que se representa el antepecho, en el vuelto: *Yo Juan de Caspe digo*





que are esta tribuna de la Madalena (sic) *por precio de ochocientos y cinquenta sueldos de fusta y manos y clabazon y todo lo que fuere menester asi andamios como cosa de algez aquello que para la trabuna* (sic) *fuere menester y no para otra cosa ninguna y digo que la are conforme a la muestra que les e dado*. En el mismo sitio, en sentido perpendicular al texto anterior, con otra letra: *Tiene resciuidos otros CC sueldos de Martin de Miedes y esta por atorgar el apoca.*

12. Escala: No.

13. Observaciones: Los diseños forman parte del contrato firmado entre Juan de Alcober, iluminero de la parroquia de la Magdalena de Zaragoza, y Juan de Caspe, fustero, para la realización de la tribuna del órgano del templo [A.H.P.N.Z., Pedro Martínez de Insausti, 1537, ff. 77 v-79 v, además de dos hojas sin foliar con los tres dibujos, (Zaragoza, 1-III-1537); documento publicado en Ibáñez Fernández, J., 2006b, doc. nº 3, pp. 322-326]. Las hojas en las que se realizaron los instrumentos de representación gráfica se extrajeron del protocolo para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositaron en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z.

14. Comentario: Aunque no puede precisarse el momento exacto en el que el organero Martín de Córdoba (doc. 1532-1541) contrató la ejecución del órgano de la iglesia parroquial de la Magdalena de Zaragoza, sabemos que capituló la realización de su caja con el mazonero Juan de Moreto (doc. 1520-† 1547) el 26 de septiembre de 1536. El florentino, que se avino a realizarla conforme a una muestra de su mano por cuatrocientos cincuenta sueldos, aceptó entregarla para comienzos del año siguiente, aunque todo indica que no se atuvo al plazo estipulado.

De manera paralela, los parroquianos de la Magdalena, a través de Juan Alcober, su iluminero, contrataron la realización de la tribuna en la que disponer el instrumento con el fustero Juan de Caspe —que ilustró el acuerdo con este juego de tres diseños— el primero de marzo de 1537.

Frente a otras empresas lígneas como los retablos, que tan solo solían representarse, todavía en este momento, en su desarrollo vertical, recurriendo, en todo caso, a la aplicación de recursos muy primarios para lograr la sensación de volumen de algunos de sus componentes, la naturaleza de esta empresa debió de imponer la realización de una muestra para el ante-

pecho, y de otra para reflejar tanto la proyección en planta del pretil, con el hueco reservado al instrumentista, cuanto la solución acasetonada prevista para la estructura volada de la tribuna.

De los tres diseños destaca el del antepecho, en el que se combinan elementos de tradición bajomedieval, como los arquillos mixtilíneos conopiales, con otros propios del nuevo vocabulario ornamental "al romano", como la barandilla superior, resuelta a modo de entablamento, con arquitrabe, friso decorado con glifos, y cornisa con dentículos.

El maestro aceptó una remuneración de ochocientos sueldos, y se comprometió a que la tribuna estuviera *en tal suerte que para el dia de Pascua* de ese mismo año pudiese s*er assentado el organo*, y perfectamente acabada para el 15 de abril. Aunque no puede precisarse si cumplió con los plazos establecidos, todo apunta a que, en este caso, pudo gozar, en la práctica, de un margen mayor, ya que la realización del instrumento debió de retrasarse más de lo esperado, casi con toda seguridad, a causa de la apretada cartera de pedidos de Martín de Córdoba.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha adelantado en otros apartados de la ficha, y sobre todo, en el de "Observaciones", las dos hojas con los tres dibujos forman parte de la capitulación suscrita por Juan de Alcober, iluminero de la parroquia de la Magdalena de Zaragoza, con Juan de Caspe, fustero, para la realización de la tribuna del órgano de la iglesia [A.H.P.N.Z., Pedro Martínez de Insausti, 1537, ff. 77 v-79 v, además de dos hojas sin foliar con los tres instrumentos de representación gráfica, (Zaragoza, 1-III-1537); documento publicado en Ibáñez Fernández, J., 2006b, doc. nº 3, pp. 322-326]. Asimismo, interesa subrayar que las hojas en las que se realizaron los tres diseños se extrajeron del protocolo para evitar posibles daños, pérdidas o sustracciones, y se depositaron en el Fondo de muestras y trazas del A.H.P.N.Z.

16. Bibliografía: Ibáñez Fernández, J., 2006b, pp. 316-317, y pp. 324-325, figs. núms. 1 y 2; Ibáñez Fernández, J., 2008, p. 66; Ibáñez Fernández, J., 2014a, pp. 320-321.

Javier Ibáñez Fernández

75. "Planta-forma" de la nave central de la catedral nueva de Salamanca

1. Título: "Planta-forma" de la nave central de la catedral nueva de Salamanca.

2. Fecha: *ca*. 1537.

3. Autor: Juan de Álava (atribuido).

4. Localización: Madrid. Universidad Politécnica de Madrid. Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Planta de la nave central de la catedral de Salamanca y del muro occidental del crucero, trazada por Juan de Álava para los destajos de 1537, a cuyas condiciones escritas acompañaría.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Restaurado en 2003-2004 por el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), el plano ha sido despegado de un anterior soporte de cartón y se ha montado sobre otro pergamino, que se aprecia en los espacios donde se ha perdido el original. Estas pérdidas ya habían sido señaladas por Ceán, quien indica que *le falta un poco al pergamino*. Asimismo, en este proceso ha sido limpiado con tal exceso que se ha perdido parte del entintado, como

“Planta-forma” antes de la restauración.

“Planta-forma” después de la restauración.

se puede comprobar por fotografías tomadas antes del proceso de restauración. También se observa que se ha planchado y se han tapado las porosidades.

9. Técnica: Dibujo en tinta, previamente rasguñado, con huellas del uso del compás en pilares y husillos.

10. Dimensiones: El pergamino tiene medidas irregulares: los lados largos tienen 72 y 72,6 cm; los cortos 61,7 y 60,9 cm. Tenemos la impresión de que el pergamino original debió de ser algo mayor, pues, según Ceán, se trataba de *un pergamino de dos pies y diez pulgadas y media de largo, y de dos pies y tres pulgadas y media de ancho*, lo que equivaldría a 80,08 cm de largo por 63,84 cm de ancho.

11. Anotaciones: En la zona inferior del recto, en uno de los lados largos del pergamino, figura, en letra manuscrita, un texto actualmente ilegible, pero recogido por Ceán: *Traza de la planta-forma de todo lo que se ha de hacer en la media iglesia nueva, que se hace en esta cibdad de Salamanca, hasta dar fin á todos los arcos principales, que son trece y quince ventanas; y hasta dar fin en todas las paredes y fenescimientos de pilares y remates en todo lo que pertenesciere a la calidad de la obra*. El calco del plano que incluye Chueca en su obra sobre la catedral nueva contiene este texto, que coincide en gran parte con lo recogido por Ceán (salvo las zonas perdidas): *Traça de la planta forma de todo lo que se a de azer en la mª yglesia* (hueco) *principales con su testero y quinze / ventanas y asta dar fin en todas las paredes y fenesçimiºs de pilares y remates* (hueco) *todo lo que se pr*(hueco) *de la obra en* (roto). La lectura que hizo Gómez Moreno cuando Chueca redactaba el libro sobre la catedral nueva varía ligeramente y la consideramos menos fidedigna: *Traça de la planta-forma de todo lo que se a de azer en la mª yglesia nueva diseñase en esta carta toda la traza de este edificio con sus braços principales con su testero y quinze bentanas y asta dar fin en todas las paredes y fenesçimiºs de pilares y remates en todo lo q. se psenta. para solemnidad de la obra en (…)* [Chueca Goitia, F., 1951, p. 96].

Llaguno añadía la existencia de dos cotas, indicando que *en la planta de uno de los pilares, hay puesto en guarismo X, y en el intercolumnio XXVII*. 10 puede corresponder aproximadamente al diámetro de los pilares, que quedó establecido en 9,5 pies en el cónclave de los nueve maestros de 1512. Los 27 pies señalados para el intercolumnio encajan más difícilmente en las medidas señaladas en aquel cónclave, donde se estipula como longitud de las capillas 32 pies; ahora bien, esta medida no cuenta con el grosor de los pilares, por lo que los 27 pies podrían corresponder con la medida del intercolumnio.

Actualmente, la pérdida de pigmentación tras la restauración no permite leer la inscripción manuscrita descriptiva señalada más arriba, ni las cotas señaladas por Llaguno. En cambio, sí se lee una palabra no señalada por las fuentes anteriores, *media*, que figura en el lado más corto del plano, centrado y junto al borde del pergamino. Sin duda hará referencia a la *media* iglesia que se pretendía construir.

Si —como pensamos— se trata de la muestra que acompañaba a las capitulaciones del destajo de 1537, entonces debería llevar la firma de *Joan de Alava, maestro de canteria, vezino de la dicha ciudad* (Salamanca), aunque en la actualidad no se conserve.

12. Escala: No existe escala gráfica. Ahora bien, el plano parece estar hecho a escala. Algunas de las medidas figuran especificadas —como era habitual— en las condiciones del destajo, que conocemos gracias al pleito entre los destajeros y la catedral.

13. Observaciones: El pergamino procede del Archivo de la Catedral de Salamanca, donde lo vio Ceán, junto con otros dos planos o dibujos: una *traza de las tres naves de la iglesia haciendo con arbotantes*, que Castro Santamaría identificó con la de Juan Gil *el Mozo*, pues la nave mayor se elevaba a 140 pies; la otra era *del alzado de la fachada de la puerta del Perdon*, con ciertas anotaciones (en parte perdidas) que aludían a la visita conjunta de Juan de Álava y Alonso de Covarrubias, lo que nos da una fecha *post quem* de 1529.

Casaseca ha desentrañado los avatares que explican por qué se encuentra en la Escuela de Arquitectura de Madrid. En el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se encuentran los papeles relativos a la expedición de Francisco Jareño a Salamanca en 1853. El que fue primer catedrático de Historia de la Arquitectura, académico de San Fernando y director de la Escuela de Arquitectura, encabezó una expedición con alumnos de 3º y 4º curso que tuvo como resultado una interesante documentación de dibujos, fotografías y vaciados en yeso. Además, las autoridades les regalaron piedras labradas y maderas talladas de diversos edificios salmantinos y —lo que aquí nos interesa más— tres planos de la catedral nueva: *Planos originales de pergamino de Cobarrubias y Rivero pertenecientes a*

la catedral nueba en Salamanca. Tres. Seguramente estos tres planos originales son los mismos que señalaría Ceán, que acabamos de comentar.

Manuel Gómez Moreno, en el preámbulo al libro de Chueca Goitia sobre la catedral nueva, explica que localizó las tres trazas en el Laboratorio de Historia de la Escuela de Arquitectura. A pesar de sus esfuerzos por conseguir que se fotografiaran, no se llegó a hacer, y en un motín de aspirantes a aparejadores en 1933 desaparecieron todas salvo la que nos ocupa, de la que Chueca incluye un calco.

14. Comentario: Se trata de una planta de la nave central de la catedral de Salamanca y del muro occidental del crucero, que quedó establecido como límite de la primera campaña constructiva. Recibía el nombre de *planta forma* y acompañaba —con *otras traças que mostro (…) trazadas e fermadas de mano de Juan de Alava*— a las condiciones del destajo, donde se especificaban medidas —pues carece de escala gráfica— y otros detalles no incorporados en el dibujo.

Aparecen representados los muros de la nave central y el crucero. Por las especificaciones del contrato del destajo, debían ser de sillería en las partes visibles, con perpiaños cada tres hiladas (a lo alto) y cada 10 pies (a lo largo), y de buena mampostería en las partes no visibles.

Parte del grosor del muro se rellena de tinta negra (aunque precisamente es esta zona la que más ha sufrido con la restauración), indicando probablemente el recorrido del andén, que no perfora los pilares sino que los rodea. Esta gruesa línea negra es discontinua y se interrumpe a un lado de los pilares, probablemente para representar las *puertas (…) para los andenes*. El contrato del destajo es más explícito al respecto de estas puertas, que serán rasas y sin molduras, con unas medidas de 3 pies de ancho y 6,5 de alto.

También figuran las ventanas baquetonadas con doble derrame y doble mainel (así se señala en la documentación, añadiendo *con su lazo por ençima conforme a la traza*), que se abren en cada tramo (siendo un total de cinco) en los muros norte y sur, más otra en el límite occidental de la nave, que coronaría la fachada.

Asimismo, se dibuja el hasta entonces único muro de la nave de crucero —el occidental—, perforado por cuatro ventanas (una por cada tramo abovedado), baquetonadas y con doble derrame, como las de la nave, si bien de una menor luz en el caso de las de los extremos norte y sur. Observamos también una anomalía en el caso de una de las ventanas del brazo norte del crucero, la más próxima al pilar toral: presenta un solo mainel, y por tanto, no guarda la simetría con la correspondiente del brazo sur, ignoramos por qué motivos. Tampoco aparece alusión alguna a esta circunstancia en las condiciones del destajo.

No hay diseños del trazado de las bóvedas, puesto que la campaña de los destajos de 1537 no contemplaba su construcción, como tampoco los arbotantes, ni el caracol *de hazia la ciudad*, ni los tejados.

Se representan los pilares, a manera de círculos simplemente perfilados, sobre los cuales aparecen dibujados cuadrados cuyos vértices se colocan en sentido longitudinal, que evocarían el remate en pináculos, por tanto haciendo uso de las habituales "transparencias". El diámetro de los pilares del crucero es sensiblemente superior, puesto que iban a soportar el cimborrio. Tanto en estos pilares como en los semipilares que arrancan del muro del crucero se representan los arranques de las jarjas en forma de líneas paralelas que indican el haz de nervios. En el contrato del destajo, cuando se hace referencia a las jarjas, se remite a *la traza que yzieron Juan de Alava y Alonso de Covarruvias*.

Figuran, además, cuatro husillos o escaleras de caracol de diferentes diámetros: dos más grandes a los pies del templo y otros más estrechos junto a los pilares torales, dentro de un muro achaflanado que arrancaría sobre trompas (*pechinas*, en la documentación del destajo). Estos caracoles del crucero serían del tipo "caracol de Mallorca", es decir, con ojo abierto central, puesto que se especifica que *an de thener de ancho cada escalera tres pies de paso syn el pasamano que ba por en medio del escalera*, habiendo de llegar en altura donde finaliza el destajo. Los caracoles de los pies llevan señaladas aperturas de vanos y algunos escalones (cinco y tres, más una última curva que une el cilindro externo con el interno).

Como sistemas de contrarresto se pueden observar potentes contrafuertes adheridos a los pilares torales, así como en aquellos situados en el extremo oeste, necesarios para recoger las tensiones longitudinales de los arcos y muros de la nave central. Los primeros se describen en las condiciones del contrato del destajo como *responsyones de pies derechos para el çinborio que a de aver*; sus medidas no se especifican con números, sino con esta anotación: *Hasta todo el alto donde se fenesçe este destajo de la nave den medio*. Los contrafuertes del extremo oeste de la nave central parecen camuflar el carácter masivo debido a un pequeño pasaje que los perfora, permitiendo el paso a través de

ellos. También estas puertas estaban contempladas en las condiciones de los destajos, donde se aludía a su utilidad y las medidas (3,5 pies de ancho y 7 de alto). Estos potentes contrafuertes rematan en pináculos, cuyos prismas disminuyen en grosor y se van encajando unos dentro de otros con giros de 45º. Aparecen a ambos lados de las esquinas y, en el frente de los grandes contrafuertes, que en el calco de Chueca finalizan con una multiplicación radial de prismas que no aparece en el plano actual, bien porque se trata de un añadido no fidedigno por parte de Chueca, bien por el ligero corte que ha sufrido el plano por este lado. A cierta distancia, tanto hacia el norte como hacia el sur, figuran nuevos pináculos, que parecen surgir de la nada, pero que, en realidad, son el remate superior de los potentes contrafuertes del muro occidental, los que limitan las portadas —del Nacimiento, del Obispo y de San Clemente—.

Existen más contrafuertes en el único muro de crucero representado. Los de la cara este serían los *extribos toscos* que figuran en la documentación, cuya altura sería igual a la de los arcos formeros de la nave central, con una salida de 20 pies, que rematarían en un *alanbor* o talud *como esta señalado e trazado en la traza*. Sin embargo, en el pergamino que nos ocupa aparecen sin mucha precisión, como líneas perpendiculares al muro, en medio de los semipilares entre las ventanas del muro del crucero en su cara este. Del otro lado, en la cara oeste del crucero, los contrafuertes rematarían en pináculos, representados por medio de un cuadrado que aloja otro dentro girado 45º. En las esquinas del crucero el número de pináculos se multiplicaría, alcanzando el número de tres, a ambos lados de la esquina y seguramente a diferentes alturas.

La cota representada es variable, y así, podemos ver al tiempo el recorrido de los andenes, el corte de las ventanas un poco más arriba del arranque o incluso los prismas encajados que representan los pináculos exteriores del remate. Da prueba fehaciente de la variabilidad de la cota la condición relativa a las ventanas en el contrato del destajo, según la cual, (habían) *de començar* (las ventanas) *ocho pies en alto enzima del anden*, cuando en el plano se puede ver tanto el andén como la ventana.

A pesar de esta variabilidad en la cota, muchos elementos especificados en el contrato del destajo no aparecen representados. Así, no vemos los arcos perpiaños sobre los pilares (ni los doce que corresponderían a las naves laterales ni el único que se construiría de la nave central en su embocadura al crucero), con sus correspondientes sobrearcos; tampoco aparecen los quince arcos —que no pueden superar la media vara— sobre los andenes y ventanas, *con buena moldura (…) abierta e creçida*.

Por supuesto, menos cabida tienen en un plano algunos aspectos decorativos que iban especificados en las condiciones, tales como los tondos flanqueando las ventanas (todavía sin determinar si iban a ser decorados con escudos o con *medallas de figuras*), que alcanzaban el número de 60 en el cuerpo de la iglesia y 12 en el crucero. En algún caso se indica la existencia de trazas complementarias para estos aspectos, por ejemplo, el remate de los muros exteriores (*tejaroces*, en la documentación), que consistiría en una sucesión de molduras de 5,5 pies de alto por 1,5 de salida, hilada de piedra de granito con un canal para desaguar y gárgolas de hierro, con coronamiento de balaustres con candeleros.

En ocasiones, las medidas ni estaban especificadas en el plano, ni siquiera en las condiciones adjuntas, por lo que la exactitud de lo representado solo sería aproximada. Tal es el caso, de nuevo, de las ventanas: *An de tener en ancho y en alto todo lo que les cupiere debaxo del harco que va por debaxo de las formas, conformando el ancho con el alto, las quales ventanas an de llevar la moldura que les fuera hordenada por de dentro e por de fuera (…) an de començar la luz dellas lo mas baxo que se pudiere su forma porque tengan mas luz las molduras de el*.

Sobre la ubicación del plano dentro de la historia constructiva de la catedral y también sobre el posible trazador, se han planteado una serie de hipótesis a lo largo del tiempo. Ceán —en sus adiciones al libro de Llaguno— no se atreve a afirmar que la traza sea la primitiva de Antón Egas y Alonso Rodríguez. Francisco Jareño, que en 1853 se lleva a Madrid tres planos, identifica a los autores de los mismos como Alonso de Covarrubias y Juan del Ribero Rada (*Planos originales de pergamino de Cobarrubias y Rivero pertenecientes a la catedral nueba en Salamanca. Tres*). Chueca rechaza la atribución a Antón Egas y Alonso Rodríguez que hizo Ceán, como también la posibilidad de atribuirlo a Rodrigo Gil. Ofrece, en cambio, una gama amplia de adscripciones: Juan Gil, Juan Gil *el Mozo* a raíz de la visita de Álava y Covarrubias, o, con más seguridad, a Álava y Covarrubias en su función de maestros veedores. Es cierto que en la visita de estos maestros en 1529 se hizo una planta-forma, pues así lo señala alguna documentación manejada, planta-forma que se seguiría en los destajos de 1534. Sin embargo, nosotros lo adscribimos

a Juan de Álava en relación con los destajos de 1537, pues no solo corresponde con la obra que se contrataba en aquellos momentos, sino que en las condiciones de este destajo se cita constantemente la planta forma de Juan de Álava.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Llaguno y Amirola, E., 1829, vol. 1, p. 140; Chueca Goitia, F., 1951, p. XI, y pp. 95-98; Casaseca Casaseca, A., 2015, pp. 133-134; Castro Santamaría, A., 2016.

Ana Castro Santamaría

76. Proyecto para la ampliación de la parroquia de San Vicente de Villagonzalo de Pedernales (Burgos)

1. Título: Proyecto para la ampliación de la parroquia de San Vicente de Villagonzalo de Pedernales (Burgos).

2. Fecha: 1538.

3. Autor: Juan de Vallejo.

4. Localización: Valladolid. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

5. Signatura: Planos y Dibujos, Desglosados, 245.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de la planta que hizo en 1538 el maestro Juan de Vallejo, que probablemente fue el arquitecto que destacó como maestro de las obras de la catedral de Burgos; el proyecto pretendía la ampliación de la iglesia parroquial de la citada población burgalesa, que se conserva en la actualidad y cuyo análisis permite seguir el proceso gráfico y constructivo. El citado cantero acordó con los vecinos labrar lo previsto en el plano, pero, una vez comenzada la obra, los clientes le pidieron que fuera más suntuosa, modificación que se documenta en el pleito al que pertenece un plano de 1552, que es objeto de otra ficha de este inventario (ficha nº 101). El dibujo representa la capilla mayor de la iglesia y otra lateral, añadida en el muro de la Epístola, mientras a la izquierda un texto explica la presencia de la sacristía, aunque no se definió espacialmente; ambas capillas aparecen cubiertas en la traza con bóvedas de terceletes, pero la mayor, amén de ser cuadrada, llevaba un nervio suplementario que dibujaba un cuadrado curvilíneo. Las claves aparentan ser propias del primer Renacimiento. La capilla menor lleva una bífora, la central una hornacina y el muro de la sacristía el hueco para alojar una cajonera. Se advierte que el proyecto solo concernía a la cabecera, no al cuerpo de la iglesia, que hemos de suponer antiguo pero en buenas condiciones de uso y constituido por una nave central y una ampliación por el lado de la Epístola.

7. Soporte: Papel verjurado, en el que no se puede apreciar si existe filigrana, por estar pegado a un soporte moderno.

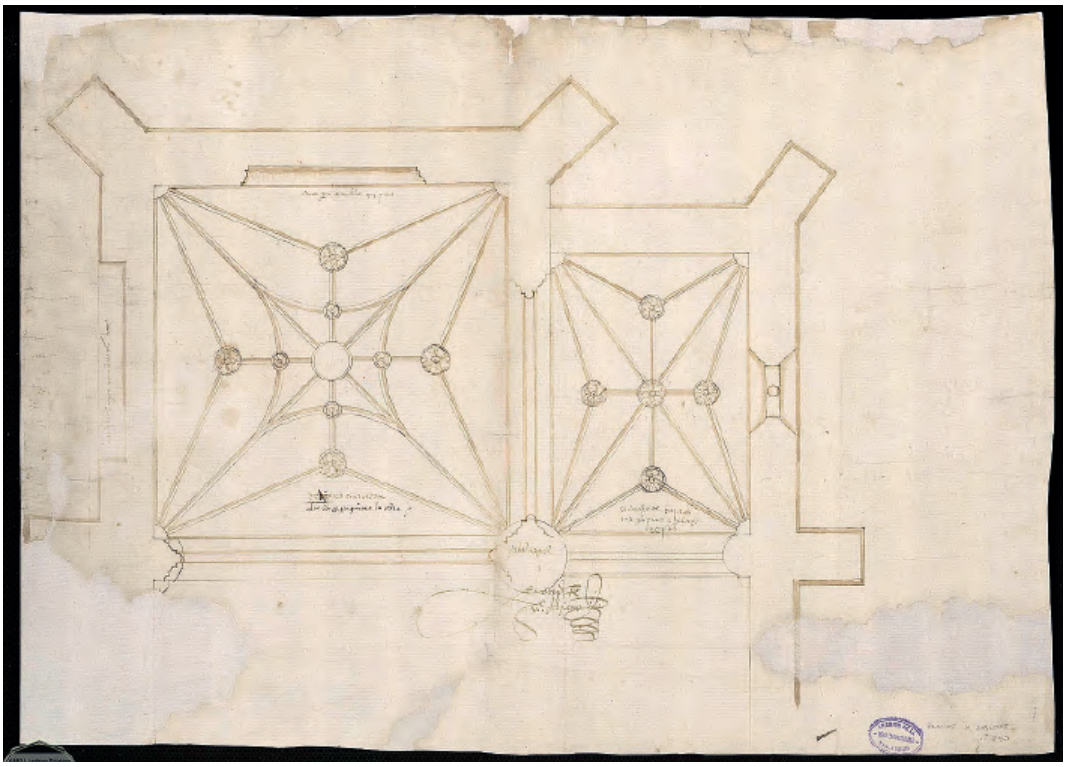
8. Estado de conservación: Numerosos deterioros (plegaduras, manchas, pérdidas…) consolidados tras una restauración consistente en recortarlo y pegarlo en un soporte nuevo.

9. Técnica: Está rasguñado y entintado en sepia, tinta con la que, mediante aguada, se sombrearon algunos elementos para acentuar los relieves.

10. Dimensiones: 50 x 35 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en lugares estratégicos aparecen rótulos identificativos como: *XXVII pies en cuadra* / *Alto que requiere la obra* / *De ancho XIII a catorce pies y de largo XX pies* / *Arco para el retablo XX pies* / *Pila*(r) *toral* / *Arco para caxones de la sacristia* / (Firmado: *El maestre Juan Vallejo*).

12. Escala: Escala implícita puede ser 1:60.



13. Observaciones: No.

14. Comentario: Pese a incluir la planta tres proyecciones superpuestas por medio de "transparencias" (la de las bóvedas, la de las ventanas y la del zócalo), no se producen incongruencias gráficas, quizás por ser un sistema bastante generalizado, muy depurado por algunos maestros para representar espacios eclesiásticos, virtud que no siempre es evidente, pues en los dibujos de la catedral cauriense se dan significativos conflictos gráficos, prácticamente inevitables, a causa de la incongruencia intrínseca del procedimiento. El dibujo es muy profesional, con sombras propias convencionales que refuerzan zócalos y nervios, hechas con aguada. El pilar ubicado entre las dos bóvedas tiene dibujado un cierto número de baquetones, sin llegar a completarlo, como Juan de Álava hizo en el coro de la traza de la iglesia de San Esteban de Salamanca, pero los nervios y arquivoltas que descansan sobre el mismo lo hacen por intermedio de un círculo, que sobrepasa incluso dos de los baquetones: no es, por lo tanto, un zócalo, como el círculo mayor de los pilares de la traza más vieja de la catedral de Segovia, sino un elemento ficticio destinado a recoger precisamente los extremos de arcos y nervios, exactamente igual que el círculo menor de los pilares de la gran iglesia segoviana.

15. Unidades de descripción relacionadas: Pleito sostenido contra la iglesia y concejo de la localidad de Villagonzalo de Pedernales (Burgos) por Juan de Vallejo, a causa de la conclusión de la obra de bóvedas de la iglesia [Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos civiles, Lapuerta (F), Caja 2575.0002].

16. Bibliografía: Rivera, J. (comis.), 1988, p. 116; Soria Torres, J., 1993; Gómez Martínez, J., 1998, p. 217, fig. nº 388.

Alfonso Jiménez Martín

77. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Senés de Alcubierre (Huesca)

1. Título: Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Senés de Alcubierre (Huesca).

2. Fecha: 1539.

3. Autor: Francisco Marrubiza (atribuido).

4. Localización: Huesca. Archivo de la Catedral de Huesca [A.C.H.], Protocolos notariales, Luis Pilares, 1539, por un error en la encuadernación, la capitulación comienza en el f. 102 v, sigue en el f. 102 r, y acaba en el f. 101 v; el pliego del contrato se extiende del f. 94 r al 100 v. El diseño se encuentra entre los ff. 97 y 98.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño recoge la planta de una iglesia de una sola nave de dos tramos y cabecera poligonal de tres lienzos, que cuenta con una torre a los pies y una sacristía adosada al paño meridional del testero. Su autor representó los arcosolios que debían abrirse en el tramo previo al presbiterio, las puertas y los vanos de iluminación mediante "transparencias" registradas en el grosor de los muros, y reflejó las proyecciones de las soluciones de crucería del buque del templo y la sacristía sobre el plano.

En el primer tramo comenzando por los pies se parte de un diseño de terceletes de cinco claves. Aquellas en las que se funden los terceletes están unidas entre sí mediante combados de flexión cóncava, lo que genera una suerte de rombo de perfiles curvos en torno al polo, y de ellas arrancan unas ligaduras rectas que alcanzan los puntos medios del tramo. En el segundo, también se parte de un diseño general de terceletes de cinco claves, en el que la polar y las subsidiarias están unidas mediante ligaduras rectas. De los diagonales arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, sendos combados de perfil convexo que interceptan los terceletes poco antes de su encuentro, modifican su flexión a partir de este punto, y van a morir a los puntos medios del tramo, generando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio. Para el presbiterio se plantea una solución de terceletes y tres claves, y para la sacristía, una bóveda de crucería simple.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Regular. Los dobleces generados al insertarse —y coserse— en un protocolo de menores dimensiones han terminado generando importantes roturas.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

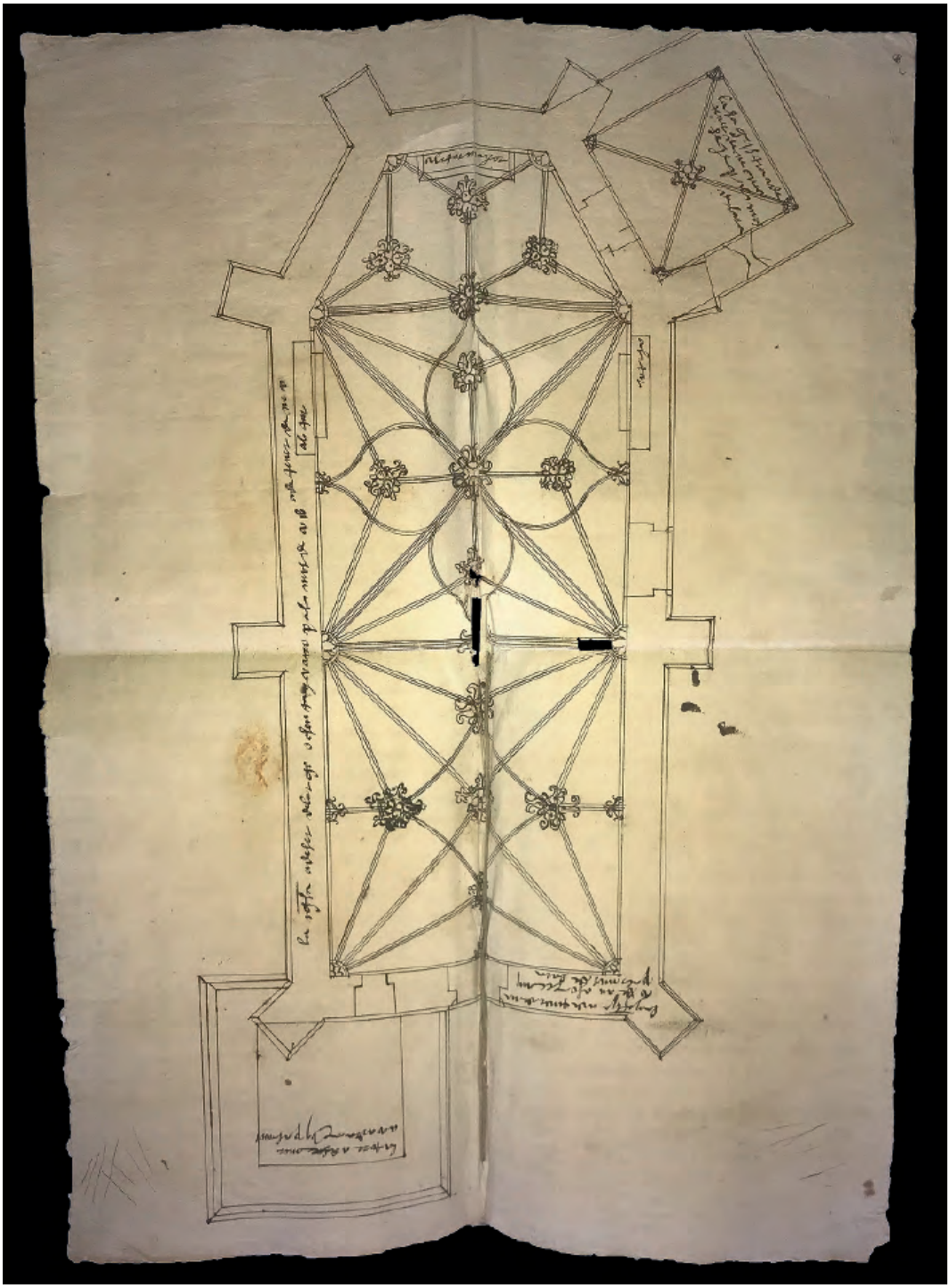
10. Dimensiones: 41 x 29,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto, repartidas por el diseño: *La iglesia a de ser de largo ochenta y cuatro palmos* / *A de tener de ueco* / *Altar* (estas tres anotaciones, sobre el muro del lado del Evangelio) / *Altar mayor* (en el presbiterio) / *La sacristia a de tener de uecueco* (sic) *seze palmos de bara* (sobre la sacristía) / *Altar* (sobre el muro del lado de la Epístola) / *La yglesia a de tener de uaco de ancho XVIIII palmos de bara* (sobre el muro de los pies) / *La tore a de* (tachado: *ser*) *auer a cuadra XVI palmos* [sobre la torre].

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño forma parte de la capitulación suscrita por los representantes del concejo de Senés de Alcubierre con Juan de Monoya, maestro de aljez, y Francisco Marrubiza, piedrapiquero, para la construcción de la iglesia parroquial de la localidad [A.C.H., Protocolos notariales, Luis Pilares, 1539, por un error en la encuadernación, la capitulación comienza en el f. 102 v, sigue en el f. 102 r, y acaba en el f. 101 v; el pliego del contrato se extiende del f. 94 r al 100 v, espec. entre los ff. 97 y 98, (Senés, 13-IV-1539)]. Le sigue la indemnidad, que comienza en el f. 101 v, y acaba en el f. 101 r, (Huesca, 13-IV-1539).

14. Comentario: Los responsables del concejo de Senés de Alcubierre contrataron el derribo de la antigua iglesia de la localidad, así como la construcción de la nueva con Juan de Monoya, *maestro de alchez* —de yeso—, y Francisco *Marrobiça* —Marrubiza—, *piedrapiquero*, habitantes en Huesca, ante Domingo Laguerre, *regient la cura del lugar de Senes*, y Sebastián Ximénez, *maconero habitante en Huesca*, antiguo colaborador de Damián Forment (Durán Gudiol, A., 1992; Durán Gudiol, A., 1993), que actuaron en calidad de testigos, el 13 de abril de 1539.



Según el acuerdo, tras derrocar la antigua parroquial, los maestros tenían que abrir los cimientos de la nueva y rellenarlos *de piedra escaciada* —es decir, de mampostería— *y de argamasa*. Los fundamentos de sus muros debían levantarse con estos mismos materiales, solo que con sillares en los flancos, hasta una altura de ocho palmos, pero, a partir de este punto, los lienzos murales habrían de confeccionarse mediante *tapias valencianas*, *con las dos caras de argamassa y con rajolas de la parte de fuera*; un tipo de fábrica que volverá a emplearse en la reforma de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza), contratada con Juan de Marrón, Juan de Mendizábal y Pedro Zumista en 1575 (Ibáñez Fernández, J. y Martín Marco, J., 2017, pp. 290-293, y doc. nº 1, pp. 303-307), y que será perfectamente descrito por fray Lorenzo San Nicolás algunos años más tarde todavía (San Nicolás, fray L. de, 1639, cap. XXXIX, p. 61).

Por su parte, los contrafuertes podían levantarse con *piedra escaciada y argamasa*, o con *rajola y alchez* —con ladrillo y con yeso—, según estimasen los maestros, y sobre los muros tenía que disponerse un *bentanaje*, esto es, una galería de arquillos; uno de los elementos más característicos de la arquitectura aragonesa del periodo, tanto de la civil, como de la religiosa, en la que venían a desempeñar unas funciones eminentemente prácticas (Ibáñez Fernández, J., 2016b, p. 48). De hecho, tal y como se apunta en el contrato, más allá de tener que entregarse *bien acabado y perfeccionado*, *como el de la Seo de Huesca*, el *bentanaje* debía servir de base para *la cubierta de fusta* del templo, asegurando, subsidiariamente, la iluminación y la ventilación del bajocubierta.

Según la secuencia establecida en el acuerdo, después tenían que voltearse las *tres capillas* o bóvedas de la iglesia, las dos correspondientes al buque del templo, de planta cuadrada, y la del presbiterio, de perfil ochavado, que debían cerrarse con *alchez y rejola*, confeccionando *el casco de las dichas capillas (…) de entosta duble con alchez y de rajola*; una precisión que permite descubrir la voluntad de que las bóvedas fuesen tabicadas, con dos "falfas" o capas de ladrillo dispuesto de plano.

El acuerdo también contemplaba la realización de otros trabajos, como la apertura de dos *claraboyas redondas* —dos óculos de iluminación—; la disposición de un coro elevado a los pies del edificio sobre un *puente quadrado y bocellado con sus fustes quadrados bocellados y con sus vueltas de alchez y rajola con revoltones*, que tenía que cerrarse mediante su correspondiente *antepecho de alchez y claraboyas*; la realización de un púlpito de yeso; la apertura de dos arcosolios justo en la embocadura de la capilla mayor para alojar otros tantos retablos en su interior; la elevación del presbiterio mediante dos gradas; la realización de la puerta principal, y de otra más sencilla *para salir al fosal*; la construcción, también con *tapias valenci*(an)*as*, de la sacristía, que debía cerrarse con una nueva bóveda tabicada; el blanqueamiento y el pincelado de todo el interior del edificio —incluida la sacristía— con un falso despiece isódomo, y la construcción del campanario.

Tal y como prescribía el contrato, los trabajos tenían que ejecutarse conforme a la *traça*, cuya inclusión no debió de obedecer tanto a la necesidad de fijar el esquema general del edificio —por mucho que pudiera resultar de utilidad para establecer los lugares sobre los que querían levantarse la sacristía o la torre, o para indicar los puntos en los que interesaba practicar los arcosolios, las puertas o los vanos de iluminación, recurriendo para ello al empleo de "transparencias"—, como a la conveniencia de definir, por lo menos a través de esta vía, los diseños de crucería que habrían de desarrollarse en los intradoses de los cascos de las bóvedas, un aspecto que no llegó a precisarse en ninguna de las cláusulas del texto dispositivo.

Por todas estas obras, que tenían que desarrollarse en un plazo de tres años, los representantes del concejo de la localidad se comprometieron a pagar a los maestros cuatro mil sueldos en cinco pagas, a entregarles la primicia del lugar por un plazo de trenta y tres años, y a concederles los materiales que pudieran extraerse del derribo de la antigua iglesia. Asimismo, aceptaron ofrecerles otros beneficios, como la cesión de la casa de la primicia por todos los años en los que habrían de tenerla transferida, o a proporcionarles una vivienda para que pudieran residir en la localidad mientras trabajasen en la iglesia.

Finalmente, Juan de Monoya y Francisco Marrubiza, que presentaron como fianzas a Pedro Franco, *alcayre y habitante en el lugar de Loporcano*, y a *Pedro Marrobiça*, *maestro de casas habitant en la villa de Sarinyena* —al que presuponemos cierta relación familiar con el segundo de los maestros— por un monto total de seis mil sueldos, prometieron sacarlos indemnes en el caso de que cualquier imprevisto, falta o incumplimiento por su parte terminara obligando a recurrir al aval.

El análisis de la fábrica tal y como ha llegado hasta nuestros días permite descubrir que los trabajos se ajustaron, en buena medida, a lo previsto tanto en la capitulación como en el diseño. Ahora bien, conviene advertir que, con respecto a la planta, la torre no se dispuso en el flanco noroccidental del templo, sino en eje con la nave, quizás para evitar el leve desnivel del terreno existente justo en la vertiente septentrional del edificio; que los fundamentos de los muros no se construyeron con mampostería, sino con piedra sillar perfectamente escuadrada; que los contrafuertes se levantaron con sillar y ladrillo, y que, a pesar de que los lienzos murales se cerraron con las *tapias valencianas* previstas en el acuerdo, todo parece indicar que, al menos los nervios de las bóvedas, se voltearon en piedra.

Continuando con las bóvedas, interesa subrayar que las crucerías reflejadas en el instrumento de representación gráfica se materializaron con bastante fidelidad. En este sentido, tan solo puede señalarse que el rombo de lados curvos ideado para el primer tramo de la nave comenzando por los pies terminará resolviéndose a partir de unas claves dispuestas en los diagonales, de las que arrancan, en sentido divergente y siguiendo una simetría rigurosamente especular, sendos combados de flexión cóncava que van a morir a las claves en las que se funden los terceletes, y que el diseño proyectado para el tramo previo al presbiterio acabará enriqueciéndose mediante la inclusión de este mismo rombo en su interior.

Por último, querríamos apuntar que resulta sumamente atractiva la posibilidad de identificar a Francisco Marrubiza con el maestro homónimo con el que se contratará la primera fase constructiva de la iglesia parroquial de Biel, en las altas Cinco Villas zaragozanas, en 1541, y la segunda, para la que se entregará un diseño del que nos han llegado dos fragmentos —que se estudian en este mismo volumen (ficha nº 92)—, en 1547. Las similitudes técnicas y formales que pueden detectarse entre el dibujo que nos ocupa y los dos fragmentos del proyecto realizado para la segunda fase constructiva del templo de Biel parecen reforzar esta hipótesis, y permiten atribuir la ejecución de este instrumento de representación gráfica a Francisco Marrubiza.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como se ha señalado en el apartado "Observaciones", el dibujo forma parte del contrato firmado por los representantes municipales de Senés de Alcubierre con Juan de Monoya, maestro de aljez, y Francisco Marrubiza, piedrapiquero, para la construcción de la iglesia del lugar [A.C.H., Protocolos notariales, Luis Pilares, 1539, por un error en la encuadernación, la capitulación comienza en el f. 102 v, sigue en el f. 102 r, y acaba en el f. 101 v; el pliego del contrato se extiende del f. 94 r al 100 v, espec. entre los ff. 97 y 98, (Senés, 13-IV-1539)]. Le sigue la indemnidad, que empieza en el f. 101 v, y termina en el f. 101 r, (Huesca, 13-IV-1539):

/f. 102 v/ (Al margen: *Capitulacion y concordia*) *Die decima tercia aprilis anno Mº Dº tricesimo nono in loco de Senes clamado conuocado y ajustado concello y vniuersidat e los dichos* (entre líneas: *justicia, jurados y hombres buenos, vezinos y habitadores del dicho*) *lugar de Senes, en las casas del concello sitiado en el dicho lugar por mandado de los honorables Martin de Bolea, menor de dias, e Martin Montanyes, jurados del dicho lugar de Senes, e por su clamamiento, segunt que los dichos jurados tal fe y relacion fizieron a mi notario presentes los testigos infrascriptos ellos de casa en casa como es acostumbrado hauer clamado si quiere ajustado el dicho concello de los dichos justicia jurados e hombres vezinos e habitantes del dicho lugar pora las presentes dia, ora e lugar en do e segunt otraz vezes etc., en el qual concello entreuenieron y fueron presentes Johan de Bolea justicia* (tachado: *e los dichos*) *mayor de dias e los dichos Martin de Bolea menor e Martin Montanyes jurados de dicho lugar sobredichos Sancho Bolea, Johan de Bolea menor de dias, Martin de Bolea mayor de dias, Domingo Botaya, Pedro Mercat, Johan de Jubierre e Bartholome Montanyes vezinos y habitadores del dicho lugar de Senes. Et asi todo el dicho concello y vniuersidat concellantes etc., todos concordes etc., de la parte vna; et los honorables mastre Johan de Monoya, maestro de alchez, e mastre Francisco Marrobiça, piedrapiquero, habitantes de presente en la ciudat de Huesca, de la parte otra, los quales dixeron e proposaron que como entre ellos si quiere el dicho concello y singulares de aquel por ellos e por los presentes, absentes y aduenideros en el dicho concello conjuntament et de partido de la parte vna y los dichos maestros de la parte otra fuesse e aya seydo fecha capitulacion y concor*/f. 102 r/*dia en et sobre el derribar la yglesia parrochial del dicho lugar de Senes y fazerla de nuevo y esto mediant la present capitulacion y concordia entre las dichas partes respectiuament por lo sobredicho fecha etc., por tanto las dichas partes*

y cada una dellas respectiuament dieron, firmaron y assegnaron la present capitulacion y concordia en poder de mi notario presentes los testigos infrascriptos, la qual recibo en mi poder e aquellas lehi e publique a las dichas partes e ellas las vbieron por leyda e entendida. Et con esto las dichas partes respectiuament prometieron y se obligaron lo contenido en la dicha capitulacion y concordia tener, seruar y cumplir etc., lo que a cada una dellas por serie y tenor de aquella se les esguarda a tener e cumplir etc. Et si por no tener e cumplir lo contenido en la dicha capitulacion y concordia expensas conuendran fazer etc., aquellas hinc inde prometieron pagar etc., a lo qual por mayor firmeza y seguridat de lo sobredicho los dichos Johan de Monoya e Francisco Marrobica dieron en fiancas y principales pagadores y cumplidores fasta suma de seys mil sueldos y no mas en lo sobredicho a saber es a Pedro Franco alcayre y habitante en el lugar de Loporcano e a mastre Pedro Marrobica maestro de casas habitant en la villa de Sarinyena presentes y aceptantes los quales tales fiancas y principales pagadores y complidores de lo sobredicho fasta la dicha suma de seys mil sueldos conjuntament e de partida en caso que no cumpliesen dichos maestros con la dicha obra iuxta tenor de la concordia y de vna traca de la dicha yglesia la qual /f. 101 v/ *en poder de mi notario todas las dichas partes dieron y libraron con la dicha concordia y esta aqui cosida se constituyeron etc con esto empero que el dicho* (ilegible) *tomen en descuento de los seys mil sueldos la obra que fecho habran en caso que no la acabasen y a lo qual tener e cumplir e si las dichas partes y cada una dellas como las dichas fiancas y principales pagadores simul e in solidum con obligacion etc en especial las dichas fiancas obligaron sus casas y heredades etc las quales ubieron por confrontadas etc bien assi como si cada uno dellos por una dos y tres confrontaciones fuesen confrontadas etc las quales por no cumplir cumplir reconocer aquellas tener nomine precario y constituto etc e que puedan aprehender etc e obtener en el articulo de lite petente etc renunciaron todos sus propios juges etc sometieronse y juraron por Dios etc los justicia y jurados por todo el concello y de su voluntad e la otra parte y las fiancas de tener e cumplir etc cada uno a lo que se le esguarda etc fiat large a toda seguridad de las partes no mudada su fianca etc a conoscimiento de letrado. / Testes mossen Domingo Laguerre regient la cura del lugar de Senes e Sebastian Ximenez maconero habitante en Huesca.*

/f. 94 r/ (Al encabezamiento: Invocación simbólica Cruz) / *Capitulacion y concordia fecha inhida y concordada entre los honorables justicia jurados concello y universidat e singulares personas del lugar de Senes de la parte una et los honorables maestro Johan de Monoya maestro de alchez e maestro Francisco Marrobiça piedrapiquero habitantes de present en la ciudat de Huesca de la otra parte en et sobre el derribar y de nuebo fazer la yglesia parrochial de Santa Maria del dicho lugar de Senes la qual es del tenor siguient. / Et primeramente es concordado entre las dichas partes que los dichos mastre Johan de Monoya et mastre Francisco Marrobiça son tenidos y obligados segunt que por tenor del presente capitulo ambos juntamente e o de partida de derribar la dicha yglesia y fazer aquella de nuevo se obligan y esmenucando la dicha obra ha de ser de la forma seguiente / Et primo son tenidos y obligados dichos maestros de derribar del todo la dicha yglesia parrochial del dicho lugar y aquella derribada abrir y fazer los fundamentos fasta donde fuere menester a fin que la dicha obra sea muy segura y los dichos maestros son tenidos y obligados segunt que a ello se obligan de fazer dichos fundamentos del suelo de la* /f. 94 v/ *dicha yglesia ocho palmos de codo abaxo a sus costas y si mas fundamento se uuiere de fazer para abaxo que todo aquello aya de pagar e pague el dicho concello y esto a conocimiento de dos maestros del dicho officio esleydos el uno por el dicho concello y el otro por los dichos maestros al dicho declaracion y determinacion de los quales las dichas partes y cada una dellas prometen y se obligan de estar y aquello cumplir. / Item es concordado que los dichos fundamentos ayan de tener y tengan de grueso desde de donde se han de comencar fasta el dicho suelo de la dicha yglesia seys palmos de codo de gruesso siquiere de ancho y esto se ha de fazer de piedra escaciada y de argamassa y las quantonadas llabradas de puntas de la misma manera, y desde la cara de la dicha yglesia han de subir las dichas paredes de la misma piedra y argamassa y cinquo palmos de codo de gruesso y de alto ocho palmos y en los dichos ocho palmos ha de hauer un talluz a donde a dichos maestros parecera labrado de punta y en las cantonadas se han de labrar de punta. / Item es concordado entre las dichas partes que la dicha yglesia parrochial aya de tener e tenga de alto del suelo de la dicha yglesia fasta las llaves principa*/f. 95 r/*les quarenta y ocho palmos de codo y en la dicha yglesia se han de fazer ocho pilares para respaldos como co-*

nuiene a la dicha obra y los dichos pilares han de tener y tengan de largo ocho palmos del gueco de la yglesia fasta afuera y de gruesso dos rajolas y media los quales dichos pilares han de ser o sean de piedra escaciada y argamasa e o rajola y alchez como a los dichos maestros parecera y suban y han de subir los dichos respaldos lo que conuiene a la dicha obra como dicho es. / Item es concordado entre las dichas partes que los dichos maestros entre respaldo y respaldo son tenidos y obligados segunt que por el presente capitulo se obligan de fazer tapias valencianas con las dos caras de argamassa y con rajolas de la parte de fuera y las dichas tapias han de subir y suban de alto tanto quanto suben las capillas y han de ser e sean de quatro palmos de codo de ancho. / Item es concertado que sobre las dichas tapias ayan de fazer dichos maestros una tapia alderredor a saber es del un quanto de la torre fasta el otro canton para el petril del ventanaje (tachado: *lo que sea*) *con la gordeza que sera necesario para el dicho ventanaje con las caras de argamasa tapia balenciana con su rajola.* /f. 95 v/ *Item se ha de assentar y fazer un bentanaje sobre las dichas tapias del un canton de la torre fasta el otro canton alderredor de rajola y alchez bien acabado y perfeccionado como el de la Seo de Huesca. / Item se ha de fazer rafaz sobre el dicho bentanaje de rajola y teja como esta el de la dicha Seo de Huesca, y mas sobre los dichos bentanajes se ha de armar una cubierta de fusta a modo como esta el de la yglesia parrochial del lugar de Torralba y el tejado se ha de fazer sobre los dichos fustes con fustes redondos con palos de Biel recha y lodo y teja con sus cerros alderredor como conuiene de aljez y argamassa. / Item en la dicha yglesia se han de fazer tres capillas, las dos quadradas han de tener de quadro cada trenta y quatro palmos de codo y el ochabo de seze palmos y las dichas tres capillas y* (tachado: *el*) *todo el gueco de la dicha yglesia ha de tener e tenga ochenta y quatro palmos de codo, y de alto desde el suelo de la yglesia fasta la llabe mas alta quarenta y ocho palmos de codo y las dichas capillas han de ser de alchez y de rajola y el casco de las dichas capillas ha de ser de entosta duble con alchez y rajola y en la dicha yglesia ayan de hazer e fagan dos claraboyas redondas de alchez para lumbreras bien acabadas como conuiene.* /f. 96 r/ *Item es pactado y concordado entre las dichas partes que los dichos maestros son tenidos y obligados segunt que por el presente capitulo se obligan de fazer en la dicha yglesia un coro sobre la puerta principal de la predicha yglesia todo el grueso de la yglesia y vinte palmos de largo de codo con un puente quadrado y bocellado con fustes quadrados bocellados y con sus bueltas de alchez y rajola con revoltones con su antepecho de alchez y claraboyas y mas una escalera para subir al dicho coro a la parte que mas les parecera. / Item son obligados los dichos maestros fazer en la dicha yglesia una preycadera de alchez con su escalera para subir en aquellos que a los maestros y concello parecera labrada como conuiene. / Item mas son obligados dichos maestros fazer dos gradas en la dicha yglesia delante del altar mayor de parte a parte de la yglesia de piedra, o de alchez y una grada mas* (tachado: *de la*) *part el altar mayor tanto quanto tendra el dicho altar mayor que son todas tres gradas. / Item se obligan dichos maestros de fazer en la dicha yglesia dos arcos en las paredes junto con las gradas para fazer dos altares conforme a los dos retablos que agora tienen. / Item son obligados fazer mas tres altares en la dicha yglesia de alchez.* /f. 96 v/ *Item es concordado entre las dichas partes que los dichos maestros son obligados fazer la puerta principal de la dicha yglesia conforme de grandaria como conuiene a la yglesia si de piedra se hallare en el termino de Senes que se pueda labrar* (tachado: *que la ayan*) *sin mucho gasto que la ayan de fazer de piedra y si no se puede fazer como arriba se dijo la ayan de fazer de rajola y alchez con talla y mas se ha de fazer otra puerta pequenya en la dicha yglesia para salir al fosal y esta ha de estar llana con su buelta. / Item son obligados los dichos maestros fazer las puertas principales de la dicha yglesia con su barramento como es costumbre fazer las puertas principales de* (tachado: *la dicha*) *yglesias con clavos quadrados y labrados y estanyados que sean suficientes para las dichas puertas, y mas para la puerta pequenya del fosal se ha de fazer llana con su barramento con clavos redondos estanyados. / Item es pactado y concordado entre las dichas partes que los dichos maestros se obligan de fazer en la dicha yglesia una sacristia junto con la yglesia de gueco de seze palmos de codo en quadra y con la altaria de vintiseys palmos los fundamentos* /f. 97 r/ *han de ser de piedra scaciada y de argamassa con el fundamento segunt de la fondura* (tachado: *o altura*) *de la dicha yglesia y encima de los fundamentos della son obligados fazer silos de tapias valenci*(an)*as con dos caras de argamassa con dos pilares de alchez y rajola a las dos cantonadas y las tapias han de ser de gruesso de tres palmos de codo el cruze-*

ro de alchez y de rajola y el casco entosta duble y sobre las dichas tapias se ha de fazer un raffe de tres rajolas y dos tejas como el de la dicha yglesia y cubrir con fustes biegas palos recha y teja con lodo como conuiene. / Item es concertado que toda la dicha yglesia y sacristia se han de enblanquecer y pincelar como conuiene y mas se ha de enrajolar (tachado: *la dit*) *y çaboyar la dicha yglesia e sacristia sobredichos y el dicho concello es obligado de quitar los retablos de la dicha yglesia a sus costas y fazerlos tornar a assentar a sus costas. / Item es concordado que los dichos maestros son obligados de fazer una torre para campanal conforme con la traça como esta traçada y ha de tener de gueco sezes* (sic) *palmos en quadra de codo los fundamentos se an de ubrir como los de la yglesia predicha a saber es de ocho palmos de fundamento del suelo de la yglesia abaxo a sus costas y si mas* /f. 97 v/ *fundamento habra necesidad el abrir y subir a costas del dicho concello, y los fundamentos han de ser de ancho del principio fasta el suelo de la dicha yglesia de siete palmos de codo y de asi fasta el primer suelo de seys palmos de codo y de alli fasta el suelo de las campanas cinquo palmos y del suelo de las campanas fasta el chapitel de dos rajolas y media, y las paredes de la torre del dicho campanar han de ser de piedra escianada y argamassa con sus cantonadas labradas de punta y han de subir fasta el* (tachado: *bent*) *principio del bentanaje de piedra y de alli arriba de rajola y anchez* (sic) *y toda la dicha torre ha de subir del mas alto del tejado de la yglesia sobredicha fasta el chapitel como ansi de alteza como la del lugar de Torralba y el chapitel ha de subir lo que sea necesario conforme a la dicha torre, y ha de haber en la dicha torre quatro suelos de revoltones con fustes redondos y echar los sueldos y fazer dos escaleras de rajola y alchez en el. / Item es pactado y concordado que toda la dicha obra los dichos maestros la han de dar acabada y perfecionada como arriba esta expresado assi de piedra argamasa rajola alchez fusta arena tablas clabos agua y todas las otras cosas qualesquiere* /Aquí se inserta el diseño/ /f. 99 r/ *necessarias y oportunas a la dicha obra a todas sus costas y expensas excepto el fazer de las rosas de la dicha yglesia que aquellas son a cargo y expensas del dicho concello la qual dicha obra han de dar acabada y perfeccionada como cumple a saber es la dicha yglesia por tiempo de tres anyos continuo siguientes los quales comencaran a correr el dia de Sant Miguel del mes de setiembre del anyo presente de mil quinientos trenta y nueve y lo restante un anyo despues continuo siguiente que se contara de mil quinientos quarenta y tres años la qual toda la dicha obra se ha de fazer como arriba esta especificado conforme a una traça en poder de mi notario dada y librada por las dichas partes e aqui inserta. / Item es pactado y concordado entre las dichas partes y cada una dellas que siempre que la dicha obra sera del todo acabada y perfeccionada como cumple, aquella ayan de reconocer dos maestros de las mismas artes* (entre líneas: *que seran quatro*) *escojederos el uno por la una parte y el otro por la otra si esta acabada y perfeccionada como arriba esta expresado conforme a la dicha traca el dicho determinacion y declaracion de los quales conforme las dichas partes y cada una dellas prometen y se obligan estar y aquello con efecto cumplir.* /f. 99 v/ *Item es pactado y concordado entre las dichas partes que por toda la dicha obra acabada y perfeccionada como dicho es el dicho concello es tenido y obligado segunt que por el presente capitulo se obliga de dar y pagar a los dichos mastre Johan de Monoya e mastre Francisco Marrobiça a saber es a una parte quatro mil sueldos dineros jaqueses pagaderos en* (tachado: *tres*) (entre líneas: *cinquo*) *tandas a saber es los mil sueldos por todo el mes de mayo primero venidero del anyo mil quinientos trenta y nueve, los otros mil sueldos para el dia de Sant Martin u ocho dias despues del dicho anyo de mil quinientos trenta y nuebe, y los quinientos sueldos por el mes de febrero y los otros quinientos por todo el mes de mayo del año que se contara de mil quinientos y quarenta y los mil sueldos a complimiento de los dichos quatro mil sueldos a Sant Martin del dicho año de mil quinientos y quarenta. / Mas se les ha de dar en paga de la dicha obra todos los fructos y rendas pertenescientes a la premicia del dicho lugar de Senes como es de todos panes ubas corderos a mano como se costumbra primar en el dicho lugar de Senes* (entre líneas: *y darlos puestos a costas del concello en la casa de la primicia del dicho lugar*) *y esto por tiempo de trenta y tres anyos continuos y siguientes contaderos del primero de mayo del año present de mil quinientos trenta y nuebe que seran trenta y tres anyadas* /f. 100 r/ *trenta y tres coxidas levantadas prometiendo y se obligando segunt que por el presente capitulo el dicho concello por ellos e por los presentes absentes y aduenideros en aquel se obligan de tener y mantenerlos en pacifica possession de la dicha primicia y percepcion de los fructos y rendas de aquella susoespecificadas durante*

el dicho tiempo de los dichos trenta y tres anyos. / Item se les da mas en pago de la dicha obra toda la despoja de fusta clabos piedra y toda otra cosa de la dicha yglesia que se ha de derribar del dicho lugar y todas las tejas biejas del tejado y las nuevas que estan en el fosal y las puertas. / Item mas es concordado que el dicho concello les da pora poner los panes o pora lo que los dichos maestros querran la casa de la primicia sitiada en el dicho lugar que conffronta con casas de Pedro Mercet y con corral de Botaya e con carrera por todo el tiempo de los dichos trenta y tres anyos los quales cumplidos torna libre al dicho lugar la dicha casa y mas una cija de la dicha primicia. / Item es concertado en(entre líneas: *tre*) *las dichas partes que el dicho concello les ha de dar una casa para posar quando obraren en la dicha yglesia durante el tiempo de los dichos quatro anyos, y mas yerbas y paxtos* (tachado: *para las*) /f. 100 v/ *aguas y lenya como cada un vezino ficiendo y trayendosela para su seruicio y en el dicho lugar durante el dicho tiempo de los quatro anyos de la dicha obra. / Item es condicion y concordado entre las dichas partes que si alguno de los dichos quatro anyos habra esteliridat de agua en el dicho lugar tal que no pudiesse haber agua en el dicho lugar* (tachado: *que en tal caso*) *para obrar que en tal caso la obra passe de los dicho* (sic) *quatro años adelante todo aquel tiempo que no podran haber agua. / Item es concordado entre las dichas partes que si alguna dellas cessara de cumplir alguna cosa de las en la presente capitulacion y concordia contenidas aquellas que a cada una de las dichas partes por tenor de la presente capitulacion se le esguarda a tener e cumplir que en tal caso aquella parte que no cumplira lo que a ella se le esguarda juxta tenor de la capitulacion quisieron encorrer e que encorra en pena de cinquenta ducados de oro por cada vez que no cumplira a la parte que cumplira lo contenido en la present capitulacion aplicaderos. / Item es concordado entre las dichas partes que los dichos maestros son tenidos de abaxar las campanas del dicho campanal en el fosal y fecho y acabado el campanal juntamente con el dicho concello tornarlas a subir y assentar en aquel.*

/f. 101 v/ (Al margen: *Indenpnidat*) *Eadem die Osce nos dicho Johan de Monoya et Francisco Marrobiça habitantes en Huesca ambos juntamente e de partida por quanto vosotros dichos Pedro Franco alcayre y habitant en el lugar de Loporcano e maestro Pedro Marrobiça maestro* /f. 101 r/ *de casas vezino e habitador de la villa de Sarinyena nos haueys dentrado fiancas y principales* (tachado: *con el dicho concello tornarlas a subir y assentar es*) *aquel pagadores fasta suma de seys mil sueldos en la forma y manera que en la firma de la capitulacion presente se contiene con el concello de Senes fecha e suso continuada por mi notario testificada por fazer a nosotros puente y placer etc por tanto de grado etc ambos juntamente e, o de grado prometemos y nos obligamos a nosotros dichos Pedro Franco e Pedro Marrobica e qualquiere de vosotros en caso que mal ni danyo por la dicha franceria os pudiesse o pueda venir etc de nosotros pagarlo todo con qualesquiere daños expensas y menoscabos que por ello os pueda venir e venga etc e sacaros indempnes de qualesquiere mal ni danyo que por ello os pueda venir etc con qualesquiere danyos expensas etc e de redaros aquel etc prometiendo lo* (sic) *contravenir etc a lo qual tener e cumplir obligamos etc renunciamos etc sometemonos etc fiat large etc cum clausulis etc. / Testes los dichos mossen Domingo Laguerre et Sebastian Ximenez suso proxime nombrados.*

16. Bibliografía: Sobre la figura de Sebastián Ximénez, véase, Durán Gudiol, A., 1992, y Durán Gudiol, A., 1993. En relación con la técnica de la tapia valenciana, véase San Nicolás, fray L. de, 1639, cap. XXXIX, p. 61; Mileto, C., Vegas, F. y López, J. M., 2011; Ibáñez Fernández, J. y Martín Marco, J., 2017, pp. 290-293, y doc. nº 1, pp. 303-307. Sobre la galería de arquillos, como uno de los elementos más característicos de la arquitectura aragonesa del periodo, Ibáñez Fernández, J., 2016b.

Javier Ibáñez Fernández y Luana Savalli Rabell

78. Diseño de la nave de una iglesia de tres tramos cubierta con bóvedas de crucería

1. Título: Diseño de la nave de una iglesia de tres tramos cubierta con bóvedas de crucería.

2. Fecha: *ca*. 1539.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Estella (Navarra). Archivo Parroquial de San Miguel de Estella. En la actualidad se encuentra en paradero desconocido.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: El proyecto, de autoría anónima, refleja la nave de una iglesia de planta rectangular, delimitada por gruesos muros coloreados y articulada en tres tramos de iguales dimensiones, motivo por el que quizás tan solo se indica en uno de ellos el largo y ancho de dicho espacio. Sobre los tramos se dibujan bóvedas de crucería complejas formadas por nervios moldurados que describen distintos diseños. En la primera de las bóvedas comenzando por la izquierda se observa la aplicación de un esquema de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, solo que enriquecido mediante el tendido de combados. De hecho, de unas claves señaladas en los diagonales arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría rigurosamente especular, dos parejas de nervios curvos. Los primeros, de flexión cóncava, van a morir a las claves en las que se funden los terceletes, lo que termina generando una suerte de octógono de lados curvos en torno al polo. Los segundos, de perfil convexo, van a morir a los terceletes poco antes de su encuentro, lo que acaba generando una nueva teoría de claves, de las que parten nuevos combados, en este caso, de flexión cóncava, que van a morir a los puntos medios del tramo, generando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio. En la bóveda central, además de los diagonales o cruceros, se observa el tendido de unos terceletes que no llegan a encontrarse, y de unas ligaduras que recorren parcialmente los lomos del casco. De las claves en las que mueren estos nervios rectos, y de aquellas dispuestas en los diagonales, arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, dos combados de flexión cóncava que van a morir a las claves en las que lo hacen los terceletes. De ellas parten, en última instancia, nuevos nervios curvos, en este caso, de perfil cóncavo, que van a morir a los puntos medios del tramo, generando, con los lanzados desde las claves de los terceletes del mismo lado, nuevos pies de gallo simples, de un solo conopio. Finalmente, en la tercera bóveda se utiliza este mismo diseño, solo que complicado con el tendido de nuevos combados. De hecho, de las claves en las que mueren los terceletes, además de los nervios curvos ya descritos, arrancan, englobando el pie de gallo, nuevos combados de perfil convexo, que van a morir asimismo a los puntos medios del tramo.

La disposición de uno de los muros perimetrales y los contrafuertes anexos al mismo, delineados con un grosor mayor, sugieren el proyecto de remodelación de la nave lateral de un templo, en cuya pared exterior se dibujan los vanos de iluminación identificados como *lumbrera*, abriéndose en un extremo la *puerta*. Por otro lado, en la parte exterior de dicha pared perimetral se han dibujado los arcos de los *corredores encima de las capillas*.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: No se puede precisar.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

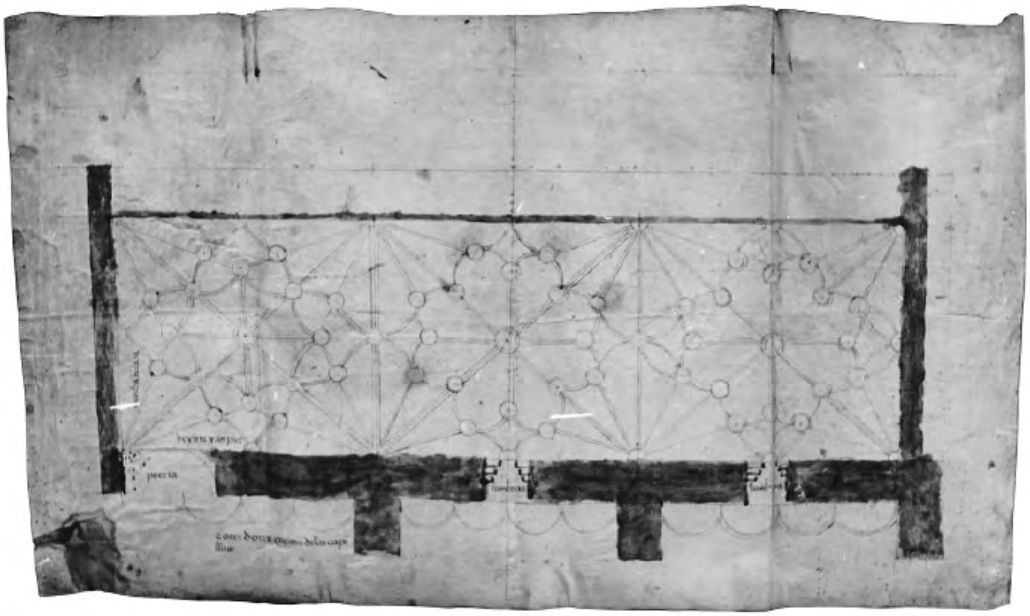
10. Dimensiones: Se desconocen.

11. Anotaciones: En el recto: *Beynte y dos pies / Beynte y quatro / Puerta / Lumbrera / Corredores encima de las capillas*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: En origen, la traza formaba parte de los fondos del Archivo Parroquial de la iglesia de San Miguel de Estella. En aras a su mejor conservación, dicha documentación fue trasladada en 2005 al Archivo Diocesano de Pamplona, si bien la planta objeto de estudio no ha podido ser localizada.

14. Comentario: La existencia de esta traza sin identificar, de autoría desconocida y carente de datación cronológica, fue localizada por los autores del *Catálogo Monumental de Navarra* en el archivo parroquial de la iglesia de San Miguel de Estella, quienes dieron a conocer su existencia en el volumen se-



gundo de dicho catálogo dedicado a la merindad de Estella, publicado en 1982. Los documentos que formaban parte de este fondo se custodian desde comienzos del siglo XXI en el Archivo Diocesano de Pamplona, donde han sido consultados minuciosamente, si bien no ha sido posible localizar dicha planta, por lo que únicamente ha podido ser estudiada a través de la fotografía recogida en el referido *Catálogo*.

Es probable que este instrumento de representación gráfica fuese presentado como posible modelo a seguir en el abovedamiento a realizar en la nave central de la iglesia medieval de San Miguel de Estella a finales de la década de 1530. Esta fábrica pétrea se comenzó a edificar en el último tercio del siglo XII como un templo tardorrománico de tres naves, de mayor anchura y altura la central, de tres tramos cada una y cinco ábsides escalonados que se abren en batería a un amplio crucero, como ha estudiado Martínez Álava. A comienzos del siglo XVI el edificio contaba con una techumbre de madera en los tres tramos de la nave central y en el espacio central del crucero, en el que inicialmente se había proyectado un cimborrio. La traza objeto de estudio con el nuevo proyecto de bóvedas de crucería pudo ser facilitada, bien por los responsables del templo, o por Juan de Aguirre, el maestro cantero que contrató la obra en junio de 1539, comprometiéndose a construir sobre los tres tramos o *capillas* de la nave mayor y el espacio central del templo, hasta ese momento cerrados con una techumbre de madera, bóvedas nervadas de ladrillo y yeso, hipótesis que no es posible confirmar ni desmentir a día de hoy. No obstante, esta muestra no fue seguida, ya que las tres complejas bóvedas de crucería proyectadas en ella son diferentes a los diseños materializados en la nave central y crucero de la iglesia de San Miguel que han llegado hasta nuestros días.

Por otro lado, esta traza, según se deduce de la disposición del muro perimetral y de los contrafuertes perfilados con mayor grosor y coloreados, parece un proyecto fallido de remodelación de la nave lateral de un templo. La pared extrema queda perforada por vanos de iluminación identificados como *lumbrera*, abriéndose en el tercer tramo una *puerta*, mientras que en el templo de San Miguel las puertas de acceso están dispuestas en el segundo tramo de las naves laterales y, además, el paramento superior de la nave central carece de ventanas. Finalmente, la parte exterior de dicha pared tiene dibujados una especie de semicírculos, bajo los que se ha escrito *corredores encima de las capillas*. Casualmente, la iglesia de San Miguel también cuenta con un pasadizo que recorre sus muros perimetrales y el hastial

occidental, que se cierra con bóveda de cañón apuntada transversal al eje de las naves, comunicando dos escaleras de caracol embutidas en los ángulos del crucero, desde las que se accede a las partes altas de la construcción.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: García Gainza, Mª C., Heredia Moreno, Mª C., Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M., 1982, p. 483; Sancho Domingo, J., 1996, p. 175; Martínez Álava, C. J., 2007, pp. 293-319.

María Josefa Tarifa Castilla

79. Proyecto para la construcción de una capilla centralizada sin identificar

1. Título: Proyecto para la construcción de una capilla centralizada sin identificar.

2. Fecha: 1539.

3. Autor: Juan de Rasines (atribuido).

4. Localización: Haro (La Rioja). Archivo Municipal de Haro.

5. Signatura: Libro de Actas del Ayuntamiento 1634-1637, Exp. 1/1634, Sig. 3006-3 (cubierta).

6. Descripción, alcance y contenido: Proyecto para la construcción de una capilla mayor centralizada en un edificio sin identificar, conservado en el Archivo Municipal de Haro (La Rioja).

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Regular.

9. Técnica: Pluma a tinta sepia. Regla y compás. Sombreado de los vanos.

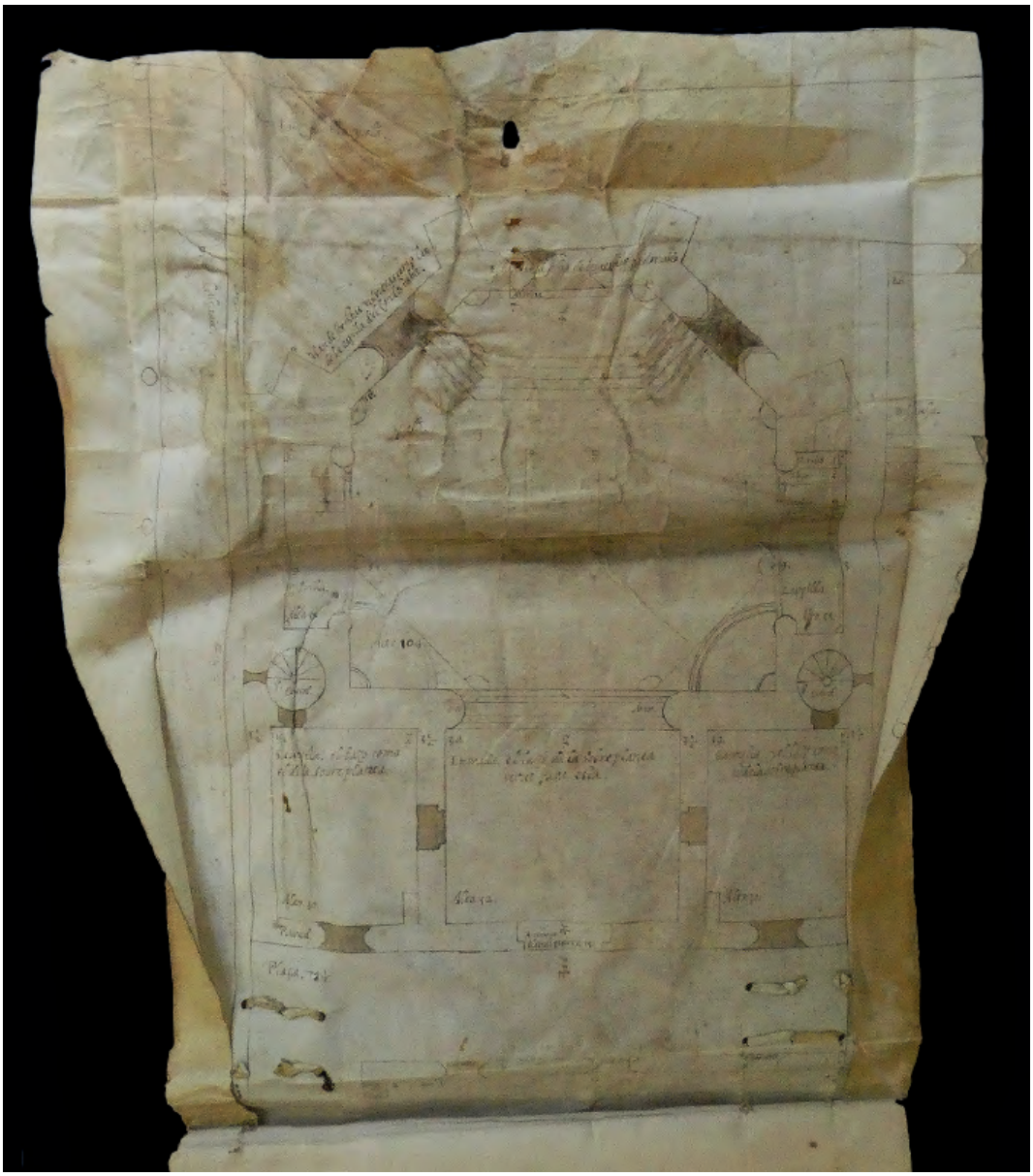
10. Dimensiones: 53 x 34 cm.

11. Anotaciones: En el recto: *Han de ser estas vidrieras como las de la capilla del condestable / Plaça / Monsarrat / En Aro a primeros de agosto 39 estando en ajuntamiento fueron llamados M. Gonçales*, *Juan de Aro*, *Joan Vap*(re) *de la Hera y se propuso es que sois* (ilegible) *mediante y de mampuestos y todos dijeron los deja a la villa aunque* (ilegible) *estan rematadas* (ilegible) / (Rubricado ilegible). En el vuelto, con letra del siglo XVII: *Balladolid Juan Diaz Gonçalez, adelantado capitan de Vizcaya*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Sirve de cubierta a un legajo con documentación de 1604.

14. Comentario: Representa un conjunto monasterial en el que destaca su capilla funeraria con el sepulcro de tipo yacente dibujado en su centro. La leyenda referente a las vidrieras pone de manifiesto la relación con la capilla del condestable de la catedral de Burgos. Dos trompas convierten su estructura en un octógono y se accede a ella a través de una estancia cuadrangular (el sotacoro cubierto con bóveda ya que se indica su *lazo*), flanqueada por sendas habitaciones cuadrangulares. El conjunto monasterial se abre a un camino real porticado; del monasterio la traza recoge también la existencia de una *plaça* y un espacio dedicado a la Virgen de Montserrat (*Monsarrat*, por lo que probablemente se trate de un monasterio benedictino). La capilla, además de por la evidencia directa, estilísticamente es una derivación de la del condestable en la catedral de Burgos ya que la estructura de la burgalesa es la que le sirve de modelo. Aquí se dibuja una estructura pentagonal a la que se adosan dos pequeñas naves laterales ("capillas" con gradas y escabelo hacia el retablo como en la capilla de la catedral de Burgos); como en Burgos, la estructura únicamente hace necesario el uso de dos trompas, y también como en el ejemplo burgalés, se diseña un espacio previo de acceso. No se ha dibujado la bóveda pero sí se han



señalado sus responsiones en semicolumnas adosadas a los ochavos, indicando una bóveda de ocho puntas. Tampoco se recoge la cubrición de las capillas laterales, más bajas que la capilla central. Con estos datos únicamente podemos indicar que se trata de una capilla funeraria (el bulto es de 9 pies por 11 de largo), situada en un conjunto monasterial pero que no está unida a ninguna estructura de naves.

Fue publicada por Ealo de Sá, que la identificó erróneamente con la "catedral de Haro". Según la misma autora está firmada por "Juan Díaz de Villar de Rasynes" y su hijo Pedro, pero en el dibujo no constan tales

firmas. El diseño está fechado en Haro en agosto de 1539 y se la atribuimos en su momento a Juan de Rasines, entonces maestro de obras del conde de Haro y de la iglesia de Santo Tomás de la villa.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Ealo de Sá, M., 1997, p. 31, plano nº 7; Alonso Ruiz, B., 2000, vol. 1, p. 110, y p. 308; Alonso Ruiz, B., 2003, p. 69, y pp. 155-156.

Begoña Alonso Ruiz

80. Proyecto para la construcción de la capilla de los Idiáquez en la iglesia parroquial de Santa María de San Sebastián (Guipúzcoa)

1. Título: Proyecto para la construcción de la capilla de los Idiáquez en la iglesia parroquial de Santa María de San Sebastián (Guipúzcoa).

2. Fecha: *ca*. 1539.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [A.H.P.Z.].

5. Signatura: A.H.P.Z., MPGD/000226.

6. Descripción, alcance y contenido: Este anónimo e inédito diseño fue realizado en 1539 a raíz del interés mostrado por parte de Alonso de Idiáquez, secretario del emperador Carlos V y su mujer Gracia de Olazábal de erigir una capilla de patronato con fines funerarios en la iglesia de Santa María de San Sebastián. Se trata de un proyecto de gran importancia, ya que no solo muestra el emplazamiento en el que estos nobles guipuzcoanos pretendían construir dicha dependencia de uso privativo próxima a la capilla mayor del templo, sino que, además, revela la planimetría de esta iglesia gótica donostiarra, de la que hasta el presente se sabe muy poco.

El dibujo, realizado sobre pergamino con tinta sepia, reproduce la planta de una iglesia de tres naves, mayor la central que las laterales, de cinco tramos, sustentados por pilares circulares en el espacio central y por medias columnas en los muros perimetrales, en correspondencia con los contrafuertes adosados al exterior, a lo que sucede la cabecera conformada por una capilla mayor ochavada, a la que se adosan otras dos capillas laterales más pequeñas, la de San Pedro a la izquierda y la de San Juan en el lateral de la Epístola, que describen en planta un pentágono de lados rectos. El cuarto tramo de la nave central, comenzando por los pies, contaba con asientos destinados a las mujeres, mientras que el tramo precedente estaba destinado a los hombres, como refieren las correspondientes anotaciones.

El cuerpo de la iglesia estaba separado de la capilla mayor y capillas colaterales a la misma por una reja con sus correspondientes puertas de acceso a dichos espacios, quedando asimismo el presbiterio independizado de las capillas laterales por otra reja. Según las inscripciones, la capilla mayor tenía 27 pies de ancho y 32 de largo, la capilla de San Pedro, localizada a su izquierda, 20 pies de ancho y 25 de largo, mientras que de la capilla de San Juan, a la derecha de la capilla mayor, no se dan medidas, si bien presenta la misma forma en planta que la de San Pedro, en la que se dibujan tres hileras de escalones, a partir de los cuales se dispone adosada al muro perimetral meridional otra capilla.

La puerta mayor de la iglesia se dispone en la nave meridional, en el tramo más próximo a la cabecera, frontera con la puerta de acceso al claustro adosado al muro perimetral norte del cuerpo de naves, *claustra*

sustentada por pilares cilíndricos similares a los existentes en la iglesia, aunque de dimensiones menores. Desde el claustro se accede a la capilla de San Sebastián, que limita con la de San Mateo, adosada a su vez a la capilla de San Pedro, lugares en los que se localizan distintos enterramientos. Además, otra anotación refiere las dimensiones totales de las capillas de San Sebastián y de San Mateo juntas, a saber, 26 pies de ancho y 20 pies de largo, ya que estas dependencias se querían añadir a la nueva capilla que solicitaron erigir Alonso de Idiázquez y su esposa, alargándola hacia la atalaya y el castillo. Por ello, en el plano se señala que la pared de la capilla de San Mateo se había de derribar y ceder parte de la misma a la nueva dependencia, al igual que el muro más próximo de la capilla de San Pedro, ya que la zona ocupada hasta ese momento por la capilla de San Pedro también sería cedida a los Idiáquez.

La nueva capilla que pretendía construir el noble matrimonio guipuzcoano se proyecta con una planta cuadrangular de grandes dimensiones, delineada con el grosor de los lienzos murales en sus flancos sur y este, reforzada en las esquinas exteriores por contrafuertes dispuestos diagonalmente. Esta dependencia lindaría con el cementerio dispuesto tras la cabecera del templo, señalándose la zona que se podía ceder para la puerta de la villa, ubicación donde también se encontraba la casa del vicario y la calle que llevaba hasta *el largar hazia Zuriola*; zona tras la que se localizaban las huertas a los pies del castillo de la Mota.

Desde el extremo de la capilla de San Pedro se traza sobre el solar ocupado por el cementerio una fina línea curva que termina en el extremo de la capilla de San Juan; un semicírculo delineado tras la cabecera, en el que se escribió que *este es el çimiterio detras de la yglesia y por la capilla de San Pedro tienen designado de abrir hasta la capilla de San Juan y por alli y hazer un trascoro a la capilla mayor como le tiene la capilla mayor del monesterio de San Francisco de Barc^na^*. Esta anotación preludia la ampliación que posteriormente sufrió la cabecera del templo a partir de 1566.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Bueno, aunque presenta un par de agujeros en la zona en la que se ha dibujado el claustro. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: 89 x 57 cm.

11. Anotaciones: En el recto, de arriba a abajo y de izquierda a derecha: *Huertas en la Mota / Este es un lagar que esta detras del sitio que se da pa la capilla y sera menester tomar la parte del para acer el camino por aqui a la villa / Este es un camino que va entre las casas del vicario y el largar hazia Zuriola / Aqui se juzga que se podra dar la puerta a la villa / Casa del vicario / Este es el sitio que se da pa la capilla / Ay de largo desde la capilla de San Mateo hasta las casas del vicario LV pies / Desto se ha de tomar lo que fuera menester pa la puerta que se ha de dar a la villa y muralla de la capilla / La puerta de la villa / Çimiterio* (tres veces) */ Este es el çimiterio detras de la yglesia y por la capilla de San Pedro tienen designado de abrir hasta la capilla de San Juan y por alli y hazer un trascoro a la capilla mayor como le tiene la capilla mayor del monesterio de San Francisco de Barc^na^ / Esta es la capilla de San Sebastian que con la de San Mateo tiene de ancho XVI pies y de largo XX / Aqui dos enterrorios agenos / Puerta / Muralla de la yglesia que se ha de quitar / San Matheo / Desta raya en adelante es lo que dan / Aqui estan los tres enterrorios que llegan hasta la raya / Este es un pilar de la iglesia por donde va una escalera de caracol para el servicio della / Puerta / Esta muralla se a de abrir para la vista / Capilla de San Pedro tiene de ancho XX pies, de largo XXV / Esta muralla se ha de abrir para la vista / Capilla mayor tiene de ancho XXVII pies, de largo XXXII / Capilla de San Ju^o^ / Puerta* (dos veces) */ Reja* (dos veces) */ Puerta / Aqui ay otra capilla / Reja / Puerta / Reja* (tres veces) */ Puerta / Reja* (cuatro veces) */ Puerta / Reja / Puerta / Pilar / Puerta del cuerpo de la yglesia para la claustra / Claustra* (cuatro veces) */ Esto es el cuerpo de la yglesia / La puerta mayor de la yglesia / Aqui ay unos asientos para hombres / Asientos de mugeres*. En el vuelto, figura la signatura originaria que tenía la traza en los fondos documentales del archivo de la Casa de Idiáquez: *Nº 126 / Traça de la iglesia de Santa Maria / Traça de la iglesia / Ydiaquez / Leg 5º / Num^o^ 2º / Trozo 2º.*

12. Escala: No.

13. Observaciones: La traza formó parte originariamente de los fondos documentales de la Casa de Idiáquez, que posteriormente se integraron en el Archivo de la Casa Ducal de Híjar en Épila; fondos que desde 1987 fueron depositados en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, donde el diseño puede

ser consultado en la actualidad. Hasta el año 2018 se encontraba entre la documentación localizada con la signatura A.H.P.Z., Fondo Idiáquez, P/1529/1, con información referente a la construcción de la capilla mayor del convento de predicadores de San Telmo, en San Sebastián, promovida por Alonso de Idiáquez. A raíz del presente estudio, este inédito y desconocido plano ha podido ser identificado y fechado, por lo que ha pasado a formar parte del fondo de Mapas, Planos, Grabados y Dibujos, con la signatura A.H.P.Z., MPGD/000226.

14. Comentario: El 21 de diciembre de 1539 Alonso de Idiáquez, secretario del monarca Carlos I y su esposa Gracia de Olazábal obtuvieron del regimiento de la localidad guipuzcoana de San Sebastián la oportuna licencia para erigir en la iglesia parroquial de Santa María, que era uno de los edificios de culto más relevantes en la villa, una capilla de patronato bajo la titularidad de la Concepción de María, próxima al altar mayor por el lateral izquierdo. Para ello les entregarían parte de la capilla de San Mateo, pudiendo ampliarla 35 pies de ancho hacia el norte, lindante con la atalaya y 50 pies de largo hacia el este, en dirección a la Zurriola, donde se emplazaba la casa del vicario, ocupando a su vez un pedazo del suelo del cementerio existente en este lugar, a la que también añadirían la capilla de San Sebastián ubicada en el claustro, contando incluso con la prerrogativa de derribar parte de la muralla de la villa lindante, a condición de que habilitasen una nueva puerta en el muro defensivo junto a la iglesia, como la existente. Por tanto, los Idiáquez quisieron promover una capilla de uso privativo y funerario grande y suntuosa, de mayores dimensiones que la de San Mateo, incluso más amplia que la propia capilla mayor del templo, desde la que poder seguir sin impedimento alguno, ni siquiera visual, la celebración de los divinos oficios celebrados en el altar principal del templo, lo que les llevó a obtener unos días más tarde, el 24 de diciembre, del Cabildo eclesiástico, parte de la capilla de San Pedro, lindante con aquella por el lateral izquierdo. Los promotores se comprometerion a comenzar esta empresa edilicia en el plazo de tres años y a concluirla en los diez siguientes (A.H.P.Z., P/1519/7).

Sin embargo, finalmente el proyecto no se llevó a cabo, ya que Idiáquez y su esposa obtuvieron en junio de 1541 la licencia del obispo de Pamplona para conmutar la construcción de la capilla por la edificación de un convento de dominicos en la villa, el de San Telmo; uno de los edificios de arquitectura religiosa más importantes erigidos en la capital guipuzcoana en el siglo XVI que pudo materializarse gracias a su financiación, reservándose esta noble familia el privilegio de enterrarse en la capilla mayor del templo, para el que inicialmente proporcionó las trazas el lego jienense fray Martín de Santiago.

Este anónimo diseño objeto de estudio reproduce la planta de la iglesia parroquial de Santa María de San Sebastián, concretamente la fábrica tardogótica existente a comienzos de la década de 1540, de tres naves, mayor la central que las laterales, conformadas por cinco tramos y capilla mayor poligonal, flanqueada por otras dos capillas laterales más pequeñas, con un claustro adosado al flanco norte del cuerpo de la iglesia. Por tanto, se trata de un diseño gráfico que es anterior a la ampliación que sufrió el templo por la zona de la cabecera promovida a partir de 1566.

Desafortunadamente, el motivo que originó la realización de la traza, señalar el emplazamiento en el que Alonso de Idiáquez pretendía erigir una capilla de patronato de uso exclusivo para su linaje, próxima al altar mayor, motivó que el anónimo autor no prestase mayor atención a otros aspectos de la estructura arquitectónica del templo que hubiesen sido de sumo interés, como, por ejemplo, el sistema de cierre existente en la misma. De hecho, todavía en la actualidad hay un gran desconocimiento sobre esta iglesia medieval, que según escribió el cronista donostiarra Camino y Orella a fines de la década de 1780, contaba con un triforio dispuesto sobre las arcadas de comunicación con las naves laterales, como el que presenta la catedral de Santiago de Bilbao o la iglesia de San Salvador de Guetaria (Guipúzcoa).

Este templo medieval desapareció en el siglo XVIII, cuando fue derribado para levantar sobre el mismo solar otra iglesia que fue erigida entre 1743 y 1774 en el estilo barroco imperante en aquella centuria, un salón de tres naves, sustentadas por seis grandes pilares octogonales y cerradas con bóvedas nervadas de diferentes diseños a la misma altura. Por tanto, la traza objeto de estudio constituye al presente el único testimonio gráfico que permite aproximarnos a la planimetría que presentaba la iglesia gótica de Santa María en 1539.

15. Unidades de descripción relacionadas: La traza fue delineada en 1539 con objeto de señalar el lugar en el que habría de construirse la capilla de pa-

tronato que Alonso de Idiáquez y su esposa querían promover en la iglesia de Santa María de San Sebastián, próxima al altar mayor, de acuerdo con la escritura de cesión de la capilla de San Mateo fechada en diciembre de 1539 (A.H.P.Z., P/1519/7).

16. Bibliografía: Azcona, T. de, 1972, p. 20.

María Josefa Tarifa Castilla

81. Proyecto para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos y sus bóvedas adyacentes

1. Título: Proyecto para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos y sus bóvedas adyacentes.

2. Fecha: *ca*. 1539-1540.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 7.

6. Descripción, alcance y contenido: El soporte, recortado en su margen inferior, y probablemente también, en su lateral derecho, refleja la planta, con la proyección de las bóvedas del crucero, la capilla de San Nicolás, y los dos primeros tramos del presbiterio y el deambulatorio, tanto por el lado del Evangelio como por el de la Epístola, de la catedral de Burgos.

7. Soporte: Pergamino (recortado).

8. Estado de conservación: Dejando a un lado los recortes sufridos por el pergamino en el pasado, el soporte presenta un buen estado de conservación, dado que ha sido planchado y restaurado.

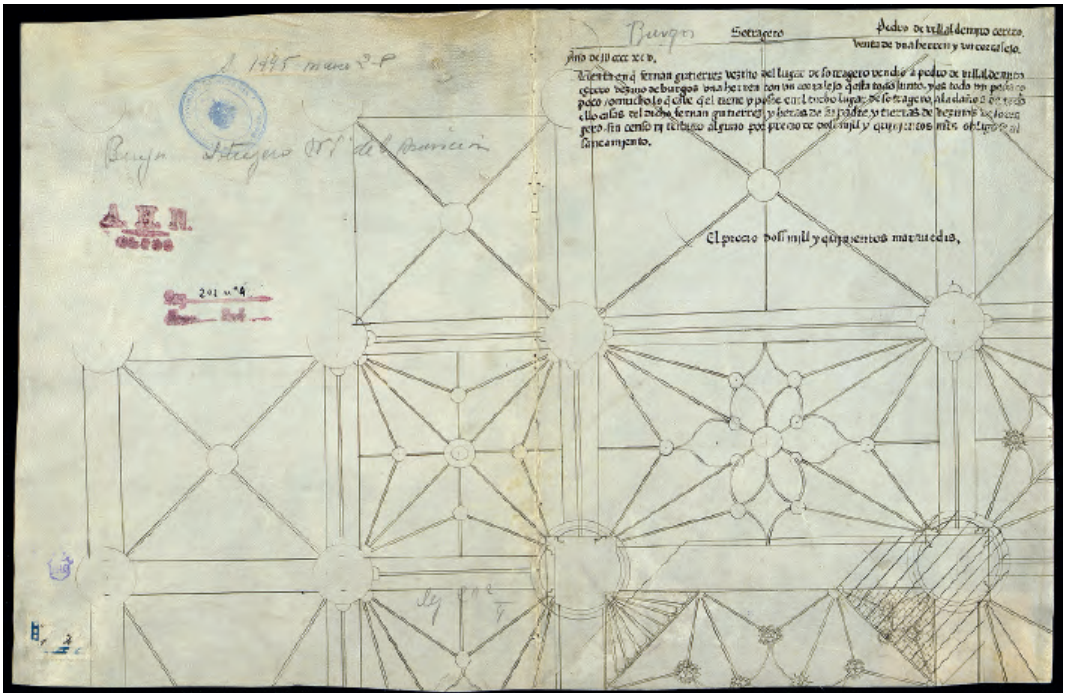
9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás (se observa la punta del compás en los centros de los soportes), y después entintado con tinta sepia.

10. Dimensiones: 29 x 44,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto, figura un documento anterior, la venta de *una herren* —un herrenal— y un corralejo en Sotragero, una localidad situada al norte de Burgos, y perteneciente a su alfoz, fechada en 1495, que no llegó a eliminarse del soporte: (Al encabezamiento: *Sotragero*, Año de MMCCCCXCV, *Pedro de Villademiro cerero*, *Venta de una herren y un corralejo*) *Venta en que Fernan Gutierrez vezino del lugar de Sotragero vendio a Pedro de Villaldemiro çerero vezino de Burgos una herren con un corralejo que esta todo junto y es todo un pedaço poco o mucho lo que cabe que el tiene y posee en el dicho lugar de Sotragero, aladaños de todo ello casas del dicho Fernan Gutierrez, y heras de su padre, y tierras de vecinos de Sotragero, sin censo ni tributo alguno por precio de doss mill y quinientos maravedis obligose al saneamiento.* (Espacio en blanco) *El precio dos mill y quinientos maravedis*.

Además, en el recto figuran, a lápiz, varias inscripciones: *Burgos / A. 1495* (¿mano?) *2-P / Burgos. Sotragero. N Sª de la Asunción*, y varios sellos. En primer lugar, uno en tinta azul, del Archivo Provincial de Hacienda de Burgos; otro, en tinta morada, del Archivo Histórico Nacional; otro más, en la misma tinta, en el que se anotó el legajo de procedencia (*202, nº 4*), y otro, en tonalidad azul, con las siglas del Archivo Histórico Nacional (*AHN*), inscritas en una suerte de escudo. En el extremo inferior izquierdo figuran los restos de una etiqueta arrancada.

En el vuelto, en el extremo superior derecho, subsisten los restos de un documento escrito, con la misma grafía que el recogido en el recto, y por lo tanto, fechable a finales del siglo XV, completamente raspado. En el extremo inferior izquierdo figura el mismo



sello en tinta azul del Archivo Provincial de Hacienda de Burgos; otro, también en tinta azul, con las siglas del Archivo Histórico Nacional (*A.H.N.* / *Clero*), y una etiqueta con la siguiente información: *A.H.N.* / *Clero* / *Dibujo* (sic) *y Planos* / *nº 7*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Realizado sobre un pergamino del que no llegó a eliminarse el documento anterior, la venta de *una herren* —un herrenal— y un corralejo en Sotragero, una localidad situada al norte de Burgos, y perteneciente a su alfoz, fechada en 1495. El análisis del diseño superpuesto permite intuir que el soporte se recortó en su margen inferior, y probablemente también, en su lateral derecho, doblándose con posterioridad para servir de encuadernación.

A tenor de los sellos estampados tanto en el recto como en el vuelto (véase apartado "Anotaciones"), el diseño pasó por el Archivo Provincial de Hacienda de Burgos antes de incorporarse a los fondos del Archivo Histórico Nacional.

14. Comentario: El cimborrio construido sobre la encrucijada del transepto de la catedral de Burgos por Juan de Colonia (*ca.* 1420-1481) en unas fechas que se sitúan entre mediados de los sesenta y los primeros años de los setenta del siglo XV, comenzó a presentar problemas de estabilidad muy pronto, en 1495, y a pesar de las intervenciones desarrolladas en 1497, 1498, 1499, 1529 y 1530, hizo *muestra de caerse* en 1535. En ese momento se procedió a forrar los pilares torales, pero las operaciones, que también contemplaron trabajos estrictamente decorativos, y se desarrollaron a lo largo de 1536, no lograron evitar la ruina de la estructura, que terminó viniéndose a tierra la noche del 3 al 4 de marzo de 1539, ocasionando graves daños a las cubiertas del edificio, a las bóvedas de sus tramos adyacentes, al triforio y a la sillería del coro.

Pese a la magnitud del desastre, los canónigos expresaron su voluntad de volver a levantar una estructura de las mismas características desde el primer momento, y tras la retirada de escombros y la instalación de andamios, comenzaron a derrocarse las partes dañadas, adoptándose las medidas necesarias para volver a erigir un nuevo lucernario; unas operaciones que se desarrollaron bajo la dirección operativa de Juan de Vallejo († 1569), que contó con el concurso de los carpinteros Hernán Gil y Diego Alvarado.

Llegado el momento de planificar la construcción del nuevo cimborrio, los canónigos designaron a quienes habrían de analizar las propuestas que pudiesen plantear *los maestros que vinieren á entender en* (la obra), pensando, probablemente, en los profesionales vinculados de una manera u otra a la fábrica que venían trabajando en la catedral desde el fatídico derrumbe, porque algunos miembros del Cabildo expresaron la conveniencia de ampliar horizontes, sugiriendo que se procurase la concurrencia de profesionales de otras partes del reino. En este sentido, Antonio de Pesquera llegó a proponer la publicación de cédulas para ello el 31 de octubre de 1539.

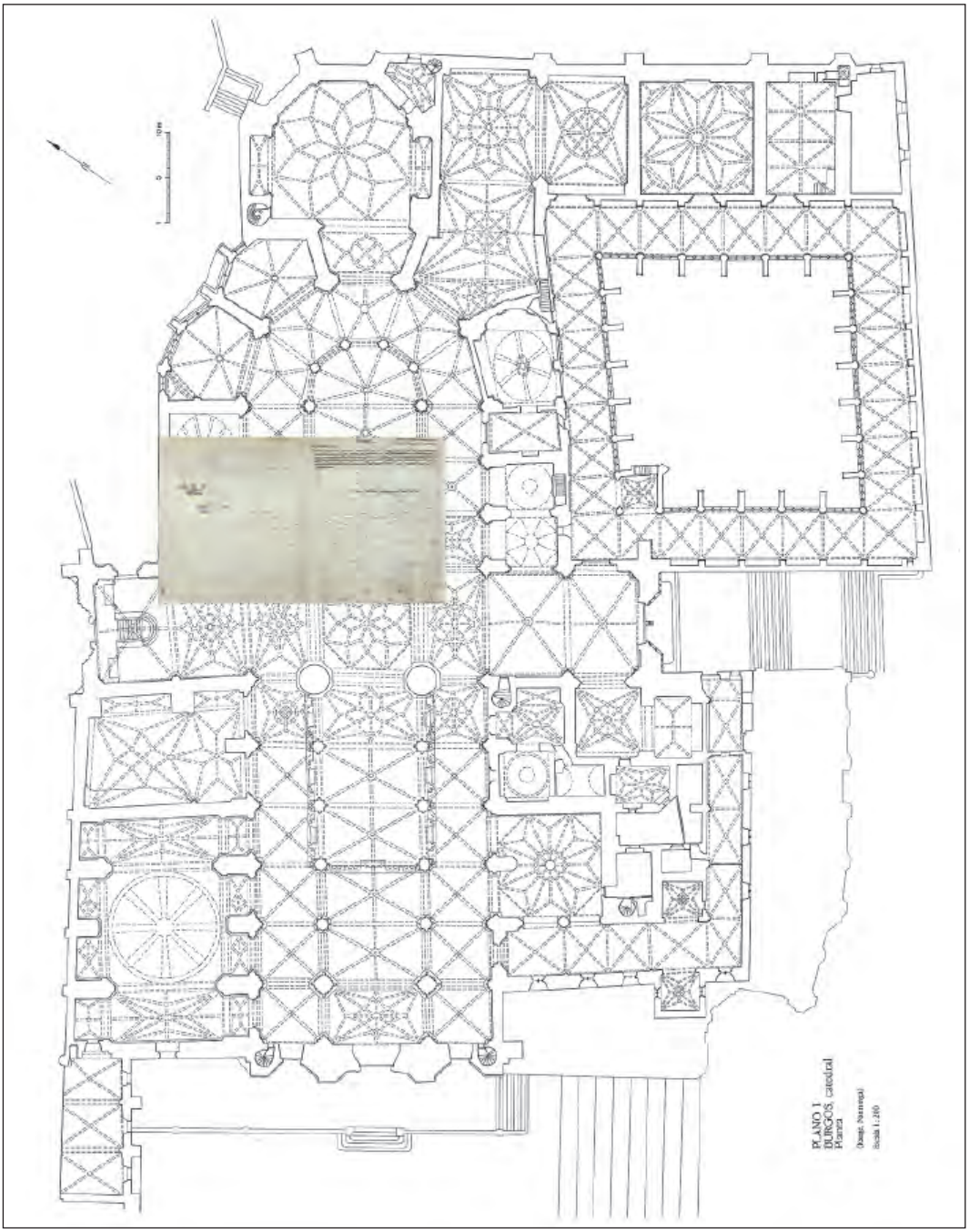
Todo parece indicar que los profesionales vinculados a la fábrica continuaron trabajando en la elaboración de un proyecto para el cimborrio, mientras que los canónigos asumieron la sugerencia de Pesquera y procedieron a publicitar la solicitud de propuestas fuera del ámbito catedralicio. Sin embargo, la solución articulada desde el propio templo, con la que creemos que debe ponerse en relación el modelo lígneo, en tres dimensiones, abonado junto con otros trabajos relacionados con el reparo de la sillería coral de Felipe Bigarny (doc. 1498-† 1542), al *entallador* Juan de Langres, coterráneo y *criado* del borgoñón, a finales de 1539, no llegó a convencer a todos los canónigos, sobre todo, porque debía de alejarse del referente ofrecido por el cimborrio anterior. De manera paralela, el llamamiento para la presentación de otras propuestas no obtuvo la respuesta esperada. Así se desprende de la memoria presentada al Cabildo por Agustín de Torquemada a comienzos de 1540; un documento redactado con motivo de su renuncia al oficio de fabriquero por motivos de salud, en el que aprovechó para trasladar al resto de capitulares su opinión sobre el estado en el que se encontraba la empresa, y la manera en que, a su juicio, debía materializarse, al que adjuntó, tratando de reforzar sus argumentos, el conocido informe de Bartolomé de Pierredonda, que, en consecuencia, debe analizarse e interpretarse con él.

El eclesiástico comenzó subrayando la necesidad de celebrar una junta de maestros para que, *siguiendo el orden del edificio pasado u otro nuevo*, se hiciesen los moldes para los pilares torales y pudiera comenzarse a trabajar en la cantera cuanto antes; pero esta aparente flexibilidad con respecto al modelo que pudiera adoptarse en la construcción del cimborrio no reflejaba su verdadera opinión al respecto. De sus palabras se desprende que la propuesta que debió de plantearse desde el ámbito catedralicio, que contaba con el apoyo de los canónigos, se inclinaba, en realidad, por *otro orden de edificio*, y suplicó a sus compañeros de Cabildo que reconsiderasen su postura y analizasen detenidamente los riesgos que podía implicar su materialización, ya que, a su juicio, *no* (habrían de mudar) *propósito de lo pasado* si de verdad aspiraban a conseguir *la perpetuidad de la obra*.

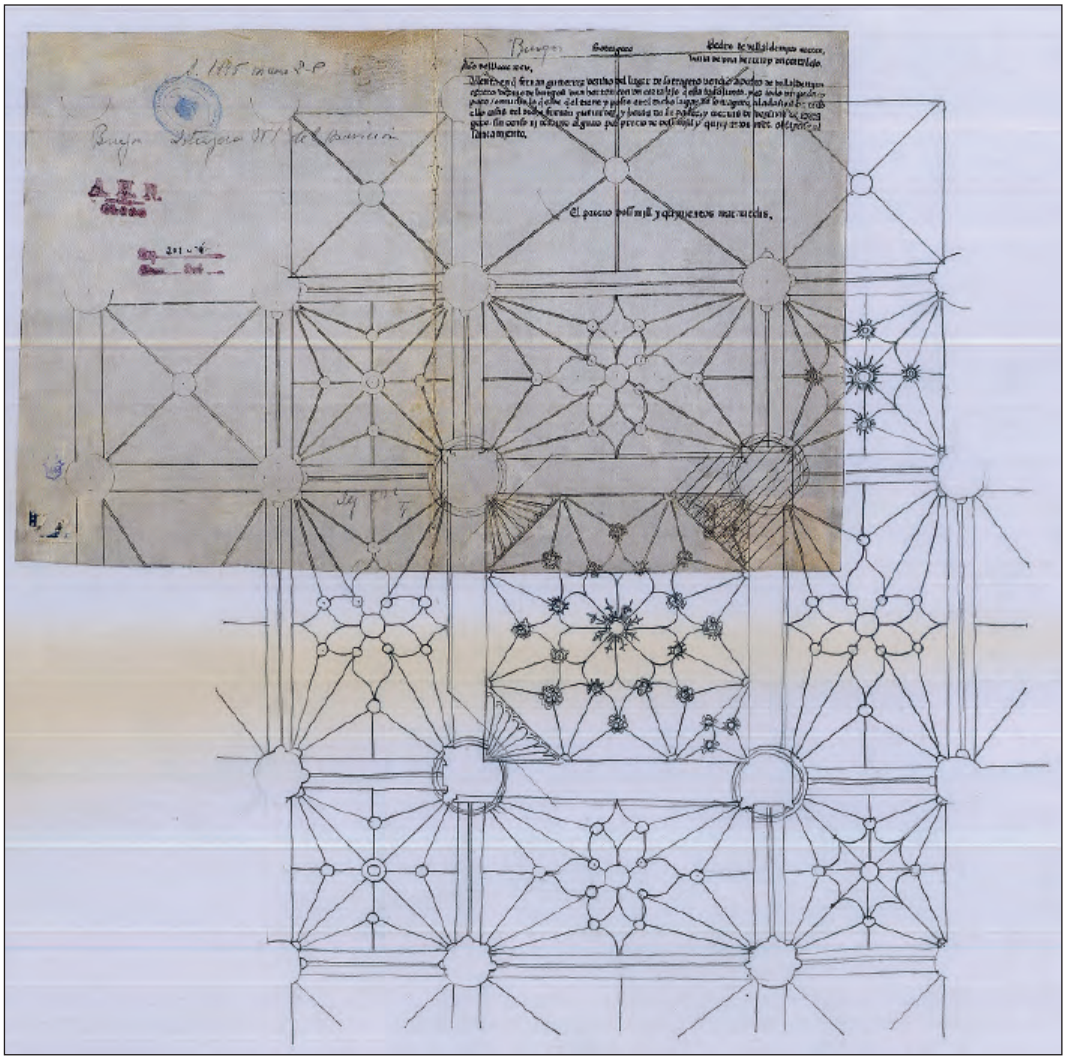
Para lograr más fuerza en su posicionamiento, el canónigo presentó el informe elaborado por Pierredonda, para quien, una vez analizado tanto *lo que se* (había caído) *del crucero* como *los aparejos que se* (habían) *fecho y* (hacían) *para acabar de derrocar lo no fijo y tornar á hacer de nuevo el dicho crucero*, no podía sino concluirse que, *segun arte de xumetria, no se* (podía) *hacer el dicho crucero ni poner en perfeccion sin estar mucha parte de la iglesia en tanto peligro como de antes*. Tan convencido estaba de ello, que propuso convocar a *cuatro ó cinco* (oficiales) *de los mas* (a)*famados en el reyno*, seguro de que en cuanto hubiesen recorrido y analizado la fábrica con él, y hubiesen escuchado sus apreciaciones, vendrían a compartir su postura, comprometiéndose a correr con los gastos que pudiera acarrear su llamamiento en caso contrario.

A su juicio, los *mas doctos y mas peritos en la dicha arte de canteria y xumetria* en ese momento eran *Diego de Syloy*, *maestre Felipe* —Felipe Bigarny—, *Rodrigo Gil* y *Juan de Regines*. Los dos primeros ya habían desarrollado importantes compromisos profesionales en la catedral para entonces, mientras que los otros dos todavía no habían tenido oportunidad de trabajar en ella. No obstante, Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577) era el maestro mayor de las catedrales de Salamanca y Segovia, cuyos proyectos contemplaban, además, la elevación de sendos cimborrios sobre las encrucijadas de los transeptos de ambos templos, y Juan de Rasines (act. 1513-1542) era el maestro de obras del condestable de Castilla, y como tal, gozaba de un reconocido prestigio en la ciudad de Burgos, en la que dirigió las obras del colegio de San Nicolás, precisamente, entre 1538 y 1542, fecha de su fallecimiento.

Por último, Pierredonda explicó a los canónigos que la solicitud de *trazas é modelos* que habían cursado no habría de obtener una respuesta satisfactoria en tanto en cuanto no se modificasen los términos de la convocatoria, señalándoles que *nadie* (querría) *decir ni dar*



La traza del Archivo Histórico Nacional superpuesta a la planta actual de la catedral de Burgos realizada por Karge y Nanninga (Javier Ibáñez Fernández y J. Fernando Alegre Arbués).



Reconstitución del proyecto para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos y sus bóvedas adyacentes a partir de la traza del Archivo Histórico Nacional (Javier Ibáñez Fernández y J. Fernando Alegre Arbués).

su parescer ni traza para que otro se (aprovechase) *dello e se le* (diese) *la obra*, es decir, *si no* (había) *esperanza* (de) *que aquella se* (daría) *a quien mejor la diere e ficiere*, por lo que recomendó que se precisase el anuncio, indicándose que *la obra se* (daría) *á quien mejor traza e modelo hiziere*, (y) *mas ábil fuere*.

No sabemos hasta qué punto los miembros del Cabildo burgalés atendieron las consideraciones de Torquemada y las sugerencias de Pierredonda, pero resulta sumamente significativo que la nómina de peritos propuesta por el segundo terminara trascendiendo el marco estrictamente capitular y que el Ayuntamiento de la ciudad acabara ordenando llamar a *Diego de Síloe e a Rodrigo Gil e maestre Felipe*, *vecinos de Burgos*, es decir, a todos menos a Rasines, que, a diferencia de todos los demás, tenía, tal y como ya se ha señalado, obra en marcha en la ciudad, y podía personarse en el templo en cualquier momento, para

que diesen su parecer sobre la obra a ejecutar en la encrucijada del transepto de la catedral el 8 de junio de 1540. Ignoramos si los maestros llegaron a responder a la convocatoria, pero conviene advertir que la fábrica extendió diferentes pagos por *muestras*, *trazas y modelos* en ese mismo año.

El diseño que nos ocupa, que pudo realizarse en el ámbito catedralicio en 1539, o fuera de él, ya en 1540, viene a confirmar que llegaron a presentarse propuestas diferentes a la finalmente adoptada para la construcción del cimborrio y el volteo de sus bóvedas adyacentes. La representación gráfica refleja la planta, con la proyección de las bóvedas, del crucero, la capilla de San Nicolás, y los dos primeros tramos del presbiterio y el deambulatorio, tanto por el lado del Evangelio como por el de la Epístola.

Debido a los recortes del soporte, no puede precisarse si llegó a representarse la totalidad del tramo correspondiente a la encrucijada del transepto, ni si se reflejaron los tres que tendrían que haberlo rodeado por el oeste, pero resulta evidente que el diseño venía a proponer una solución para el tramo sobre el que habría de elevarse el cimborrio y el "cinturón" conformado por los otros ocho que debían circundarlo, es decir, los cuatro adyacentes y los cuatro de las esquinas, los situados tras los pilares torales. En el resto, se reflejaron los diseños de crucería simple, o con ligaduras rectas en sus lomos, de las bóvedas que no se habían visto afectadas por el derrumbe, incluida la del tramo central del brazo septentrional del transepto, que es con la que comienza la representación de este cuerpo, que terminará siendo sustituida por otra de diseño mucho más complicado en el curso de las obras de reconstrucción.

Atendiendo a la representación gráfica de los tramos que habrían de rodear el cimborrio, debe señalarse que los de las esquinas reflejan dos soluciones de abovedamiento diferentes, que pudieron ofrecerse como dos posibilidades de cierre distintas, como soluciones alternativas. Así, en el correspondiente al ángulo nororiental se plasmó una bóveda de terceletes de cinco claves con ligaduras rectas en sus lomos, y en el flanco suroriental, una bóveda de las mismas características, es decir, una bóveda de terceletes de cinco claves con ligaduras rectas, por lo menos en el lomo perpendicular al eje direccional del templo, cuyo diseño se enriqueció con el tendido de combados de flexión cóncava entre las claves en las que habrían de fundirse los terceletes y los diagonales.

De los tramos adyacentes al cimborrio tan solo nos ha llegado completa la representación del de la embocadura del presbiterio, pero los vestigios reconocibles de los correspondientes a los brazos del transepto permiten intuir que pudo proponerse el mismo diseño de crucería para todos ellos. Se trata de una bóveda de terceletes en la que los de los lados cortos se funden en el lomo, en unas claves de las que arrancan unas ligaduras rectas que alcanzan los puntos medios del tramo, mientras que los de los lados largos no llegan a encontrarse. De la polar arrancan, en sentido divergente y siguiendo una simetría especular marcada por el eje direccional del templo, dos parejas de combados de flexión convexa que van a morir a las claves en las que lo hacen los terceletes de los lados largos. Por otra parte, de unas claves dispuestas en los diagonales, parten nuevas parejas de nervios curvos. Los primeros, de perfil asimismo convexo, van a morir a las claves en las que lo hacen los terceletes de los lados largos, mientras que los segundos, que modifican su flexión en su desarrollo, alcanzan aquellas en que lo hacen los de los lados cortos, generando, con los lanzados desde los diagonales del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio. Finalmente, de las claves dispuestas en los extremos de los terceletes de los lados largos nacen unos combados, en este caso, de perfil cóncavo, que van a morir a los puntos medios del tramo, y que conforman, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, nuevos pies de gallo simples, de un solo conopio.

El instrumento de representación gráfica ofrece dos soluciones alternativas para las trompas del cimborrio, una cónica avenerada en el flanco nororiental, y otra de naturaleza abovedada, con terceletes y combados de flexión cóncava en el opuesto, y finalmente, una fórmula de abovedamiento para el prisma de planta octogonal, que, a pesar de los recortes sufridos por el soporte, resulta perfectamente reconstruible. De la clave central arrancan, buscando los puntos medios de cada uno de los lados del octógono, ocho ligaduras rectas de escaso desarrollo cuyos extremos se bifurcan, siguiendo una simetría especular, en dos combados de flexión convexa que se funden con los lanzados desde las ligaduras adyacentes en unas claves subsidiarias, lo que genera una estrella de ocho pétalos en torno al polo. A dichas claves también van a morir los nervios tendidos desde los flancos del octógono, delimitando cada uno de los ocho sectores de arranque de la bóveda, y de ellas parten, en sentido

divergente y siguiendo una simetría especular, sendos nervios curvos, en este caso, de flexión cóncava, que fenecen en las claves en las que se funden los terceletes de los sectores de arranque situados a sus lados, lo que acaba conformando una estrella de ocho puntas, en este caso, de lados cóncavos, girada con respecto a la primera, que queda inscrita en su interior.

Resulta sumamente complicado aventurar la autoría del diseño a partir de las crucerías representadas, en esencia, porque todas ellas pueden relacionarse con la producción de varios de los profesionales vinculados a la empresa. En efecto, al margen de la ideada para el tramo correspondiente a la embocadura del deambulatorio por el lado del Evangelio, que responde a un esquema tan simple como generalizado, la propuesta para el arranque de la girola por el lado de la Epístola recuerda a la que terminará desarrollando Juan de Vallejo justo en el lado opuesto. Del mismo modo, el diseño de la bóveda correspondiente al tramo de la embocadura del presbiterio puede descubrirse en varías fábricas relacionadas con los Rasines, como la colegiata de Berlanga de Duero (Soria), construida por Juan de Rasines a partir de 1526, la colegial de Roa de Duero (Burgos), atribuida a su hijo Pedro (act. 1530-1572), o la parroquial de Rasines (Cantabria), levantada por su nieto Rodrigo (doc. 1553-1595). Finalmente, la solución planteada para la bóveda del cimborrio es la que se había utilizado en la capilla de la Presentación o de los Lerma de la propia catedral de Burgos (1519-1522), ideada, casi con toda certeza, por Felipe Bigarny, que volverá a emplearse, con ligeras variaciones, para cerrar otras capillas centralizadas, como la de la Concepción del convento de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos) (*ca*. 1522-1524), la capilla funeraria de Diego Fernández de Villalán, concebida con un marcado sentido eucarístico y dedicada al Santo Cristo de la Escucha, de la catedral de Almería (1524-1542), o la de los Salazar de la parroquial de Palenzuela (Palencia), cuya construcción debió de iniciarse en 1532.

En cualquier caso, conviene advertir que, al final, las bóvedas adyacentes al cimborrio terminarán resolviéndose conforme a diseños mucho más complejos, y que el lucernario acabará levantándose sobre trompas aveneradas, y cerrándose mediante una solución que la historiografía artística viene atribuyendo a Felipe Bigarny, por lo menos, desde comienzos del siglo XVII. Su crucería está construida a partir de dos cuadrados matrices, y presenta dos estrellas de ocho puntas inscritas una dentro de otra. De la clave polar arrancan ocho ligaduras que buscan los ángulos del octógono, pero mueren en unas claves de las que parten, en sentido divergente y siguiendo una simetría especular, otros dos nervios rectos que fenecen allí donde se funden aquellos que arrancan de los flancos del octógono.

Tal y como han sugerido diferentes investigadores, esta fórmula podría estar reproduciendo la ideada por Juan de Colonia para el primer cimborrio de la catedral de Burgos, en esencia, porque se empleó en otras obras inmediatamente posteriores, como la capilla de los condestables de la catedral de Burgos, construida por el hijo del maestro, Simón de Colonia (*ca*. 1454-1511), entre 1482 y 1494, o la del Santo Cristo de San Severino de Valmaseda, levantada por Juan de Rasines entre 1535 y 1541, y porque el mismo ejercicio geométrico, simplificado, generando una única estrella de ocho puntas, volverá a utilizarse en el lucernario de San Francisco de Medina de Rioseco (Valladolid), erigido siguiendo la estela del burgalés, y en otras soluciones de abovedamiento, como las desarrolladas en el acceso a la cartuja de Miraflores, en el pórtico de la parroquial de San Esteban de Herramélluri (La Rioja); la caja de escaleras del palacio Bendaña de Vitoria (*ca*. 1525-1560), o el vestíbulo de la Casa de Miranda de Burgos (*ca*. 1543-1545), una obra relacionada durante mucho tiempo con Juan de Vallejo, y adjudicada al maestro Juan Ortiz de la Maza en fechas recientes.

Pero, más allá del diseño de crucería, interesa subrayar que los nervios constituyen, en realidad, arcos diafragma de tabiques calados, y que la bóveda presenta una sección totalmente plana. Javier Gómez Martínez ya señaló que está solución de abovedamiento contaba con interesantes precedentes germánicos, como la bóveda, no de la cripta, sino de la *Tonsurkapelle* de la catedral de Magdeburgo, fechada en el siglo XIV, lo que le llevó a considerar la posibilidad de que Juan de Colonia conociera la fórmula y la hubiera podido aplicar en el primer cimborrio de la catedral de Burgos, pero relacionó su empleo en el segundo con el desarrollo de la *voûte plate dallée* en diferentes regiones francesas durante la primera mitad del siglo XVI, lo que le llevó a vincular el proyecto con Felipe Bigarny.

En este sentido, querríamos destacar que, más allá del tempranísimo ejemplo de Magdeburgo, existen otros testimonios del uso de esta solución de above-

damiento en el ámbito alemán mucho más próximos —en todos los sentidos— a la figura de Juan de Colonia, como la espléndida bóveda del "octógono" de la torre de la catedral de Estrasburgo, diseñada y materializada por Juan Hultz de Colonia, que sucedió a Ulrich von Ensingen al frente de la construcción de esta fabulosa estructura en 1419. Esta circunstancia invita a profundizar en la hipótesis de que Colonia conociera el sistema y hubiera podido emplearlo en el primer cimborrio de la catedral de Burgos; una posibilidad quizás no tan arriesgada, sobre todo, teniendo en cuenta el desarrollo que puede descubrirse en la geometría de las bóvedas de algunos de sus epígonos, como la del lucernario de San Juan de los Reyes de Toledo, que presenta varias secciones diferentes, curvas en los sectores de arranque, y plana en el cuadrado conformado en torno al polo, o la del cimborrio de la catedral de Orense, que podría presentar hasta tres secciones curvas distintas, la de los lunetos, las correspondientes a las esquinas de la estrella exterior, y la de la estrella central. Además, la aplicación de un sistema de este tipo pudo facilitar la ejecución de una solución calada, que, desde luego, tratará de desarrollarse en otras obras posteriores, como la capilla de los condestables y la de la Presentación de la propia catedral de Burgos, o la capilla de los Castro de la iglesia de San Gil de la ciudad del Arlanzón (*ca*. 1529).

Si Juan de Colonia llegó a emplear una solución de abovedamiento de este tipo en el primer cimborrio burgalés, su aplicación en el segundo podría interpretarse como una de las medidas adoptadas para reconstruir el lucernario con la mayor fidelidad posible, y no como una novedad introducida por Bigarny, que, en puridad, pudo conocer la fórmula directamente en Burgos, dado que abandonó la Borgoña para instalarse en la ciudad castellana antes de que la *voûte plate dallée* llegara a desarrollarse al otro lado de los Pirineos.

Fuera quien fuese el autor del diseño, su materialización última correrá a cargo de Juan de Vallejo, que logrará culminar la empresa casi treinta años después del derrumbe, en 1568, y el proyecto terminará conociendo un impacto considerable, antes incluso de que llegara a concluirse. Así vendrían a demostrarlo la solución adoptada en la cabecera de la iglesia del monasterio de La Vid (Burgos), construida por Pedro de Rasines entre 1547 y 1572; el cimborrio de la iglesia del monasterio cisterciense de la Santa Espina (Valladolid), contratado con Gonzalo de Sobremazas en 1554, y terminado, al parecer, cuatro años más tarde; o la falsa bóveda plana labrada por "piezas enterizas" volteada sobre el primero de los descansillos de la escalera del coro de la iglesia de San Esteban de Burgos por el propio Vallejo en 1564. Además, sus ecos aún podrían rastrearse en otros proyectos, más lejanos y tardíos, como el cimborrio elevado sobre la iglesia del monasterio de Montserrat (Barcelona) a comienzos del siglo XVII, o el lucernario ideado por fray Pedro Martínez de Cardeña (*ca*. 1675-1733) para la catedral nueva de Salamanca, que, construido por Joaquín de Churriguera (1674-1724) entre 1714 y 1721, sufrirá los efectos del terremoto de Lisboa de 1755, y terminará desmantelándose dos años más tarde para sustituirse por la solución cupulada que todavía puede contemplarse en la actualidad.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Jiménez Martín, A., 2011, p. 409; Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., 2016, pp. 131-134, y pp. 176-194.

Javier Ibáñez Fernández y Begoña Alonso Ruiz

82. Proyecto para la construcción de la capilla de la familia Ruiz en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Tudela (Navarra), y alzado de la puerta de ingreso a la misma

1. Título: Proyecto para la construcción de la capilla de la familia Ruiz en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Tudela (Navarra), y alzado de la puerta de ingreso a la misma.

2. Fecha: 1540.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Tudela. Archivo de Protocolos Notariales de Tudela [A.P.T.].

5. Signatura: A.P.T., Tudela, Pedro de Sadaba, 1540.

6. Descripción, alcance y contenido: La traza, carente de autoría, reproduce el proyecto de la capilla que la familia Ruiz promovió, como patronos de la misma, en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Tudela; un templo que fue erigido a partir de la década de 1520 sobre el solar de la mezquita del barrio de la morería tudelana. Se trata de una dependencia de planta rectangular a la que se aplicó un sistema de cerramiento formado por una elaborada bóveda de crucería, que enlaza en la zona del altar con dos veneras dispuestas en las esquinas a cierta altura. Esta muestra se guardó junto al contrato de la obra rubricado ante notario, compromiso que los promotores suscribieron con el maestro de obras tudelano Francisco de Huarte en octubre de 1540 (A.P.T., Tudela, Pedro de Sadaba, 1540).

El diseño presenta la particularidad de combinar en un mismo folio la planta y el alzado de la dependencia, en el recto y vuelto del mismo respectivamente. La planta de la capilla reproduce una estancia rectangular delimitada por muros rectos trazados a regla, cuyo grosor ha sido coloreado con tinta de tonalidad grisácea, a la que se accede por el arco de ingreso dispuesto en el lateral derecho, por lo que la dependencia estaría dispuesta en el lateral izquierdo de la nave de la iglesia. En el lateral opuesto a la entrada de la capilla se delinea la apertura de un vano, destinado a facilitar la iluminación de la estancia, y en la parte posterior del mismo una escalera de caracol embutida en el muro.

La parte delantera de la capilla es de mayor complejidad, ya que, a cierta altura, la planta rectangular de testero recto se ochava por medio de dos trompas aveneradas dispuestas en las equinas, dando paso a la compleja bóveda de crucería que cierra toda la dependencia. Este sistema de abovedamiento único está compuesto por un diseño de crucería que incluye nervios diagonales, que son dibujados con una mayor molduración, terceletes, ligaduras rectas y combados, con las claves ornamentadas con flores.

Con objeto de asegurar el cumplimiento de la muestra presentada a la hora de acometer la fábrica de la capilla, y de evitar posibles sustituciones fraudulentas durante el desarrollo del proyecto edilicio, el diseño fue firmado en la parte inferior por uno de los promotores de la obra, Miguel Ruiz, además de por el artífice que se comprometió a edificar la capilla de acuerdo con este diseño, Francisco de Huarte, y por otro artista denominado maestre Francisco.

Por su parte, en el vuelto del papel se dibujó en alzado el vano de acceso a la capilla, delineado como un sencillo arco carpanel, sin ornamentar, pero que, de acuerdo con las cláusulas del condicionado que acompañaba la traza, debería labrarse con un rico programa ornamental "al romano", como se expresa en el apartado "Comentario".

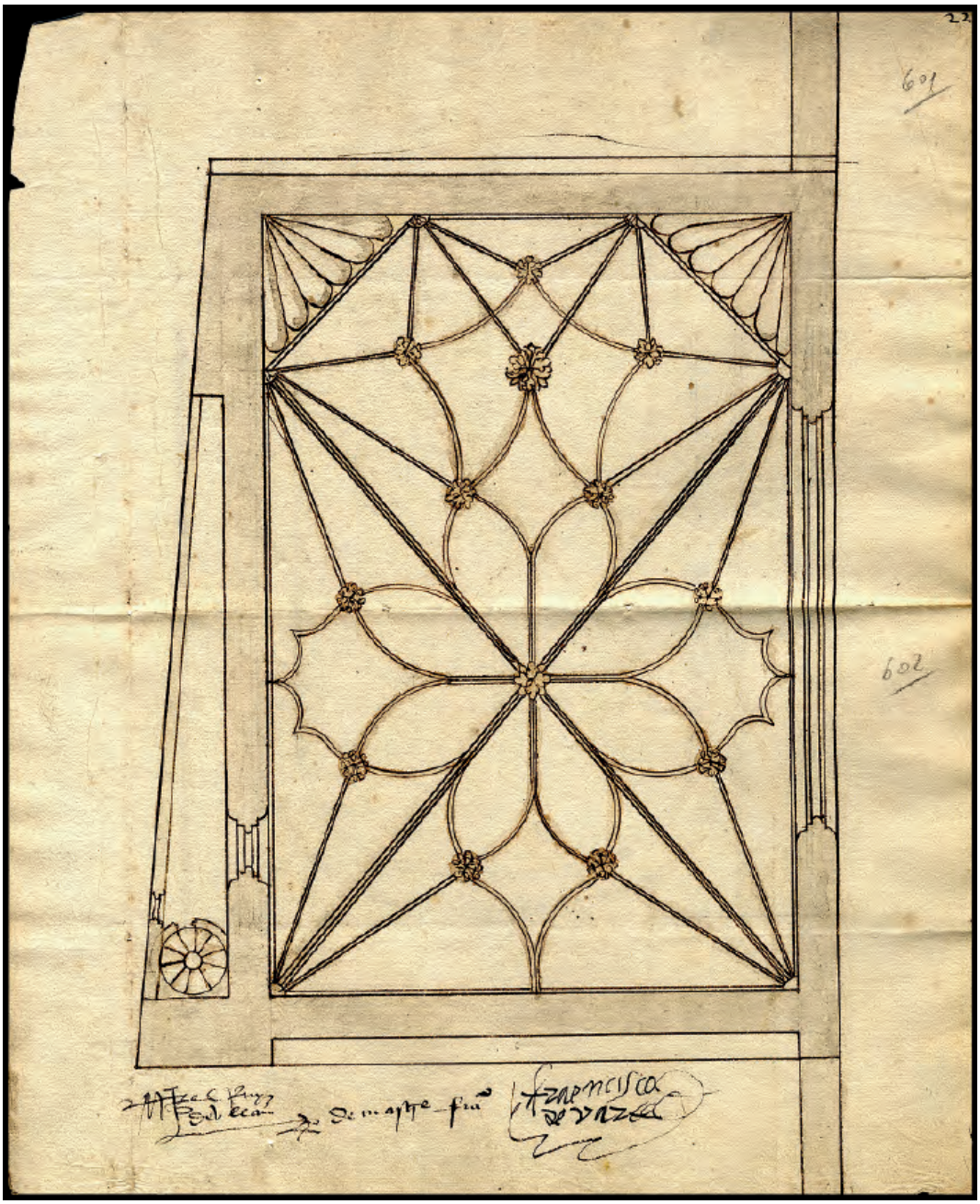
7. Soporte: Papel verjurado.

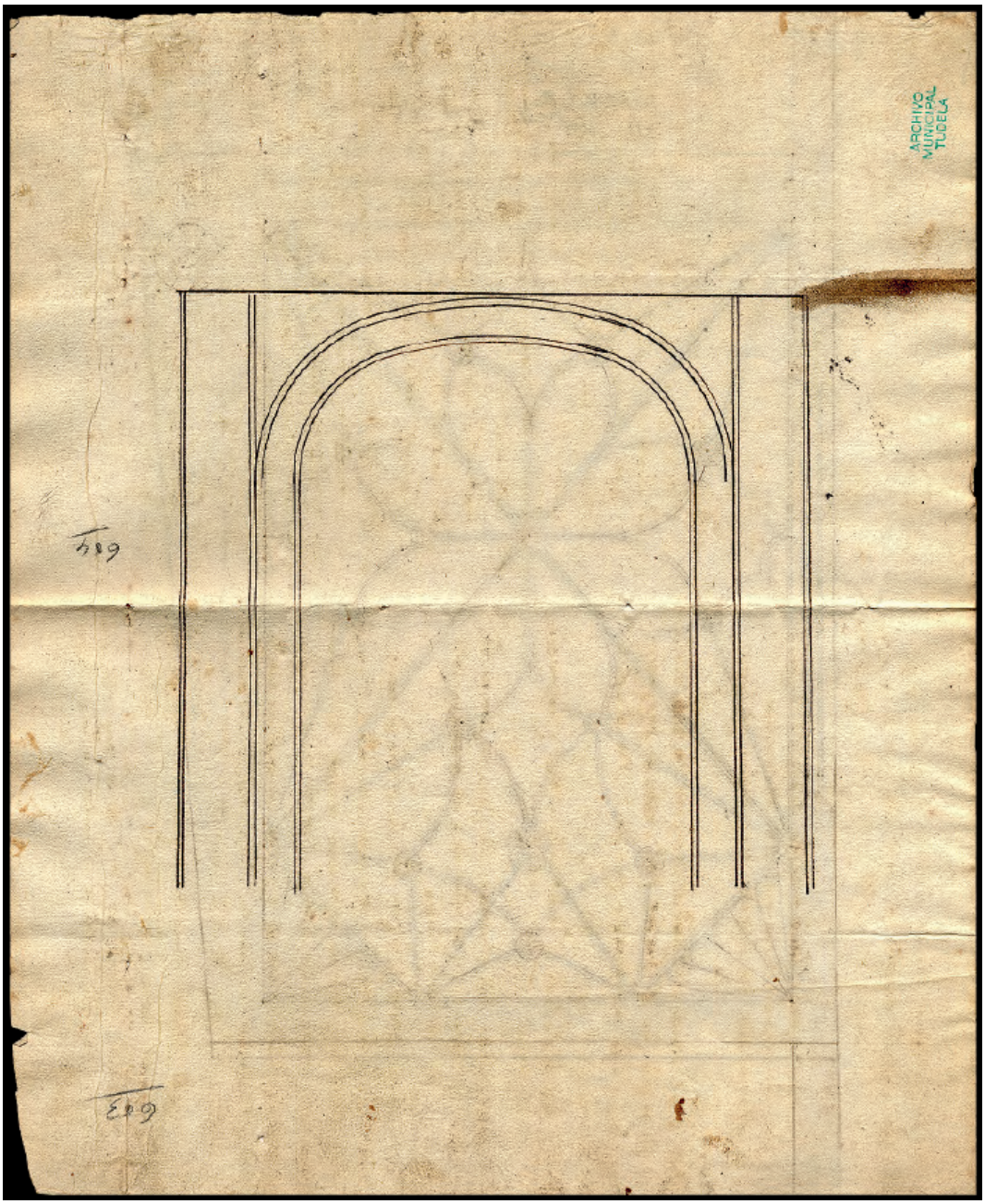
8. Estado de conservación: Bueno, aunque presenta dobleces. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Uso de la aguada, coloreando de tonalidad gris el grosor de los muros perimetrales y de amarillo las nervaduras de la bóveda y claves vegetales.

10. Dimensiones: 36 x 29,6 cm.

11. Anotaciones: En la parte inferior del recto se realizaron tres firmas rubricadas con tinta marrón, la de uno de los promotores de la capilla, Miguel Ruiz, la del artífice que contrató la obra, Francisco de Huarte, y la de otro maestro también denominado Francisco: *Miguel Ruyz de Ullan* / *De maestre Fco* / *Francisco de Uarte*. En la parte superior derecha está escrita con la misma tinta la cifra *22* alusiva a la numeración del




ARCHIVO
MUNICIPAL
TUDELA

folio en el documento notarial, y en lápiz, los números *601* y *602*, referentes a una paginación posterior. En el vuelto del papel se pueden leer dos anotaciones modernas a lápiz con los números *603* y *604* correspondientes a una paginación ulterior.

12. Escala: No.

13. Observaciones: La traza, de autoría anónima, fue adjuntada al comienzo de la escritura de contratación de la obra, entre el segundo y el tercer folio, cosida por la mitad al resto de la documentación notarial (A.P.T., Tudela, Pedro de Sadaba, 1540). Con posterioridad, en el siglo XX se estampó en el vuelto del diseño el sello del Archivo Municipal de Tudela, ubicado en el mismo edificio que el de Protocolos Notariales de Tudela, que conserva esta traza, cuya impresión con tinta verde reproduce en letras mayúsculas: *ARCHIVO MUNICIPAL TUDELA*.

14. Comentario: El 17 de octubre de 1540 los hermanos Miguel y Jerónimo Ruiz, avecindados en Deba (Guipúzcoa) y Tudela, respectivamente, suscribieron la construcción de una capilla en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Tudela con el obrero de villa tudelano Francisco de Huarte, quien debía acometerla *conforme a la traza que a mi el notario y testigos infrascriptos las dichas partes dieron y depositaron, y queda en mi poder firmada de sus nombres y mediante las capitulaciones y conbenios que ansi bien presentaron firmadas de sus nombres* (A.P.T., Tudela, Pedro de Sadaba, 1540). De acuerdo con este compromiso notarial, lo primero que debía hacer Huarte era perforar la pared de la iglesia a la que se añadiría la capilla. Tal y como refleja el diseño, esta dependencia de planta rectangular se emplazaría en el lateral del Evangelio de la nave. Para la edificación de esta misma iglesia, que había sido erigida a partir de la década de 1520 sobre el solar de la mezquita del barrio de la morería tudelana, el obrero de villa maestre Francisco había proporcionado en el año de 1527 dos trazas, por las que los primicieros de San Juan le pagaron en 1528 la cuantía de 12 tarjas. Quizás la firma estampada en la parte inferior del dibujo objeto de estudio —*de maestre Fco*— corresponda al referido artífice Francisco, que pudo rubricar el proyecto como testigo del acuerdo o como autor del mismo, hipótesis que no podemos confirmar con la información de la que disponemos hasta este momento.

Otra de las cláusulas recogida en el condicionado de la obra expresaba la obligatoriedad de construir la fábrica con los cimientos de mampostería hasta el nivel del suelo y de ahí arriba de piedra labrada, si bien las paredes se levantarían de ladrillo y yeso, quedando rematadas en la parte superior por un rafe de tres hiladas de pisones de ladrillo. Además, en cada uno de los capiteles que adornarían la capilla, el maestro labraría dos ángeles portando un escudo en blanco en medio, en el que lógicamente lucirían las armas de los Ruiz como patronos de la misma y por la parte superior de los muros correría una cornisa, que en el caso de realizarse en yeso la ejecutaría Huarte, pero si se labraba con madera correría a cuenta de los promotores. Asimismo, el maestro cerraría la dependencia con una bóveda de *punto redondo* —es decir, de rampante redondo, con el casquete interior de la bóveda redondeado o curvado—, con las claves circulares, flanqueando el *ochavo* del altar con dos conchas bien labradas. Este abovedamiento nervado y las trompas aveneradas fueron reproducidos en la muestra de acuerdo a la que acometer la obra, si bien, en cambio, no se especifica en la planta la ubicación y forma de las tres ventanas que según el contrato debían facilitar la iluminación del interior de la estancia.

Por su parte, en el vuelto de la traza adjunta se dibujó el alzado del vano de acceso a la capilla, trazado como un sencillo arco rebajado sin ornamentar dispuesto entre los muros perimetrales de la dependencia que daban a la nave del templo. Esta portada debía de labrarse *enbebida dentro de la gordeza de la pared,* con un rico programa ornamental propio de la primera mitad del siglo XVI, con motivos de la Antigüedad clásica dispuestos *a candelieri*, según especifica el contrato de la obra, *con sus penjantes al romano en todo el papo del arco. Yten, a la parte de fuera tenga sus candeleros labrados al romano, con su basa y contrabasa, y en las contrabasas tengan sendas medallas, y los pilares suban derechos y tengan sus capiteles labrados al romano segun la arte requiere. Ytem, tenga sobre todo esto un frisso labrado al romano, con su cornisa y alquitraba, e a medio el friso y encima la cornisa tenga un escudo con dos leones.* Esta clásula del condicionado de la construcción de la capilla es de gran interés, no solo porque describe el programa decorativo a esculpir en la portada de acceso a la misma, sino porque, además, se trata de una de las primeras referencias halladas en la documentación navarra del siglo XVI alusiva al uso del nuevo lenguaje ornamental renacentista “al romano” en proyectos edilicios.

Huarte tuvo concluida la mayor parte de la obra para 1543, cuando los hermanos Ruiz iniciaron un pleito en los tribunales reales navarros contra el maestro, alegando que la capilla no había sido edificada conforme al grosor acordado. En el litigio judicial Huarte expuso que, a petición de los promotores, había ensanchado la capilla siete pies más de lo señalado en la traza, con objeto de que la dependencia tuviese salida a la calle pública, y por este motivo no pudo cubrirla conforme a la altura establecida en un primer momento, asegurando que *hizo la obra de la dicha capilla y esta muy buena, fermosa y fuerte y segura, y en caso que alguna falta hubiese de la traça hecha es porque ensanchandola aquella siete pies mas de lo contenido en la dicha traça de voluntad de los adversos por salir como sale a la calle publica no podia ni puede azerse tan ancha ni tan gruesa como se dize la dicha traça, porque aun quando se edifico como de presente esta los vezinos ponian inpedimento deziendo que se ocupaba la calle publica, y no aziendose tan ancha y ni tan gruesa no se podia alçar quanto dize la dicha traza* (Archivo General de Navarra, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 000620). La sentencia dictaminada por la Corte obligó al maestro a asegurar los cimientos de la obra y a cubrir el tejado de la misma, quedando liberado de la solicitud de los hermanos Ruiz de elevar en altura la pared y bóveda de la dependencia.

Por tanto, presumiblemente, la capilla fue ejecutada de acuerdo a la traza presentada, salvo en lo referente a las dimensiones del grosor de los muros y su altura. Desafortunadamente, esta edificación no ha llegado hasta nuestros días, ya que, con la puesta en práctica del plan beneficial de reagrupación de parroquias, promovido por el obispo Francisco Ramón de Larumbe, el 22 de enero de 1805 este templo se cerró al culto, siendo derribado poco después, dejando el solar que ocupa la actual plaza de San Juan. Por ello, este dibujo constituye al presente el único testimonio gráfico que permite aproximarnos al aspecto que tuvo la capilla de la familia Ruiz tras su edificación a mediados del siglo XVI en la referida iglesia tudelana de San Juan Bautista, como se dio a conocer hace unos años en una publicación dedicada al estudio de la arquitectura religiosa en la Ribera de Navarra.

15. Unidades de descripción relacionadas: Originariamente, la traza formaba parte de la documentación notarial de contratación de la capilla, complementando el acuerdo en el que se inscribía y del que formaba parte (A.P.T., Tudela, Pedro de Sadaba, 1540), cuya transcripción fue publicada en 2005 en un artículo dedicado al estudio de los templos parroquiales de Tudela desaparecidos.

16. Bibliografía: Tarifa Castilla, Mª J., 2005a, pp. 67-68, y p. 100; Tarifa Castilla, Mª J., 2005b, pp. 20-23, y pp. 44-45; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, pp. 90-92.

María Josefa Tarifa Castilla

83. Proyecto de actuación sobre el Palacio Real menor de Barcelona

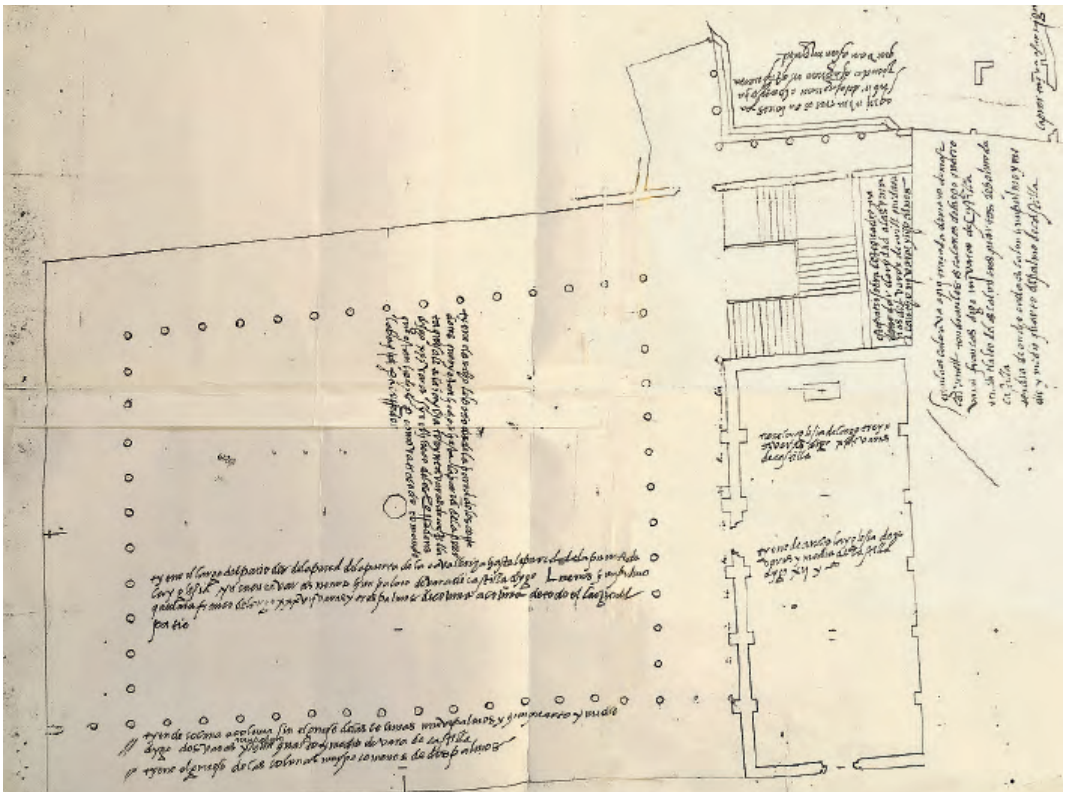
1. Título: Proyecto de actuación sobre el Palacio Real menor de Barcelona.

2. Fecha: 1540.

3. Autor: Antoni Carbonell *menor*.

4. Localización: Sant Cugat del Vallès (Barcelona). Arxiu Nacional de Catalunya. Arxiu del Palau.

5. Signatura: Legajo 364, nº 21.



6. Descripción, alcance y contenido: Planta para la realización de los nuevos corredores del patio y zaguán de entrada, así como proyecto de una nueva escalera claustral y quizá algún cambio en la capilla.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Pluma y tinta sepia.

10. Dimensiones: 52,6 x 40,2 cm.

11. Anotaciones: En el recto, junto a cada una de las dependencias del palacio: *Lo primer / La mostra del co*(r)*rador / Tyene el ancho del patio desde la pared de los corredores que oy estan hechos hasta la pared de la puerta que sale a la baylya treinta varas de Castilla digo XXX varas syn el hueco de los corredores que estan hechos e como va traçado tomando la baylia para corredor / Tyene el largo del patio de la pared de la puerta de la caballeriza hasta la pared de la puerta de la iglesia syncuenta varas menos un palmo de vara de Castilla digo L menos hun palmo quedara franco de largo XXVII varas y tres palmos de coluna a coluna de todo el largo del / Tyene de coluna a coluna sin el grueso de las colunas nueve palmos y un quarto y medio digo dos varas y un palmo y un quarto y medio de vara de Castilla / Tyne el grueso de las colunas muy poco menos de dos palmos / Tyene la iglesia de largo treinta varas digo XXX varas de Castilla / Tyene de ancho la iglesia doce varas y media de Castilla digo XII y* ma */ Este patio sobra deste quadro pa*(ra) *dar claridad a las ventanas del varon de Arill* (el barón de Erill) *quedara de ancho III varas y III palmos / Segun la escalera va aqui traçada de mano de mase Carvonell tendran los escalones de largo quatro varas francas digo IIII varas de Castilla / Tendra el alto del escalon tres quartos de palmo de Castilla / Tendra de ancho cada escalon hun palmo y medio y medio quarto de palmo de Castilla / La puerta que va a San Miguel / Aqui avra tres escalones para subir del azaguan al patyo haciendo azaguan en esta puerta que van a San Miguel.* En el vuelto: *La traça*

del patio y escalera y capilla. Además, existe la siguiente anotación moderna: *Delineación del patio o plazeta del Palau de Barcelona*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Primera traza conservada —y desconocida hasta la fecha— del Mestre Antoni Carbonell *menor* (*ca*. 1480-d. 1557), por encargo de Hipólita Roís de Liori, su hija Estefanía de Requeséns (*ca*. 1502-1549) y su yerno el comendador mayor de la Orden de Santiago Juan de Zúñiga y Avellaneda (1488-1546), y con el control del ingeniero Jerónimo Bustamante de Herrera. Algunas de las propuestas de Carbonell no llegaron a buen puerto al introducirse modificaciones en la capilla, que conllevaron la modificación radical de su propuesta de escalera claustral y zaguán y corredor de entrada desde la parte oriental del palacio.

Se trata de una de las primeras trazas catalanas que incorporan elementos propios del lenguaje renacentista, y tipologías cuyo origen habría que situar tanto en Castilla como también en Aragón y que solo reaparecería en Barcelona en la obra del Palau del Lloctinent (1549-1557) del propio Carbonell *menor*. Sabemos que el *Mestre* estuvo en Madrid y Toledo a fines de 1540, donde fue a presentar su traza a los comitentes, entonces en la corte madrileña, pero desconocemos si había alcanzado la meseta, por ejemplo en Valladolid, donde residieron durante muchos años Estefanía y su marido, en algún viaje anterior a 1540; es muy probable que la cubierta de la caja claustral abierta se resolviera, sobre modelos aragoneses más que castellanos, con un artesonado y una galería de madera, encargada al *fuster* Andreu Matxí, a quien a veces se le ha atribuido el diseño documentado pero no identificado hasta hoy en día. La referencia a la autoría de Carbonell debiera zanjar la discusión.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: No existe por tratarse de un dibujo inédito; para un contexto, véase López Torrijos, R. y García Ciruelos, R., 2012.

Fernando Marías

84. Diseño de vivienda

1. Título: Diseño de vivienda.

2. Fecha: Posterior a 1535, quizás *ca.* 1540.

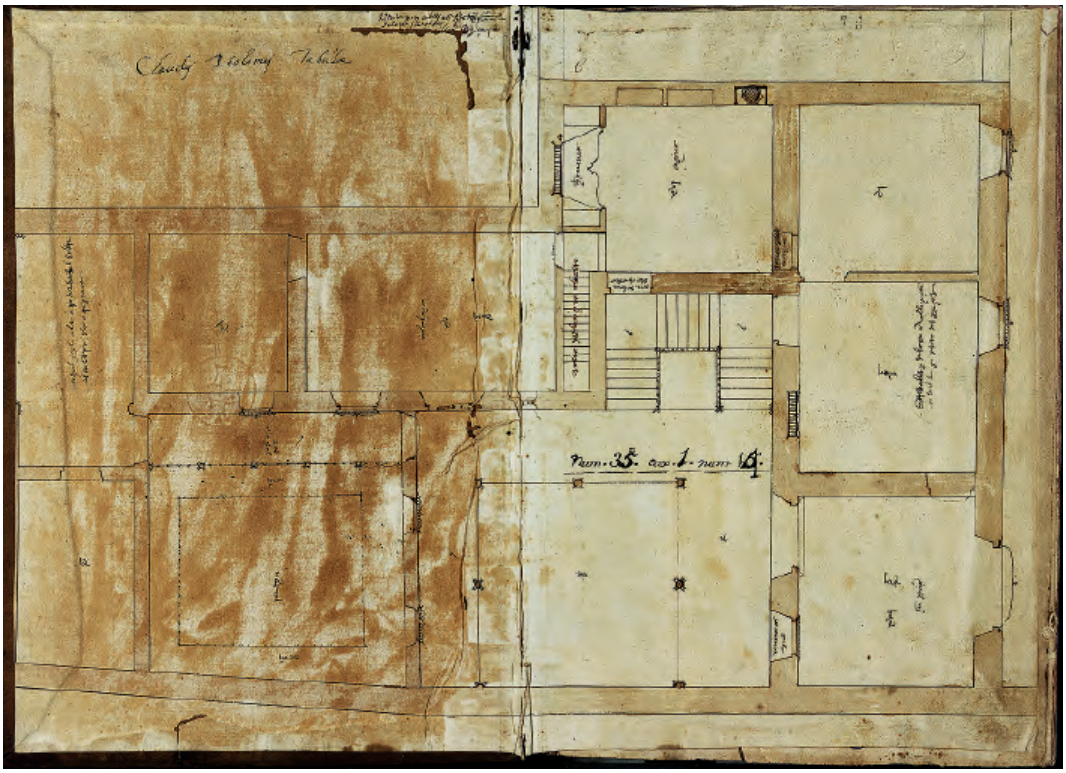
3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Salamanca. Universidad de Salamanca. Biblioteca General Histórica, como guarda delantera del libro *Claudii Ptolemaei Alexandrini Geographicae enarrationis libri octo / Ex Bilibaldi Pirckeymheri tralatione, sed ad Graeca & prisca exemplaria a Michaele Villanouano iam primum recogniti. Adiecta insuper ab eodem scholia, quibus exoleta urbium nomina ad nostri seculi morem enponuntur. Quinquaginta illae quoque cum ueterum tum recentium tabulae adnectuntur, uarijsque incolentium ritus & mores explicantur*, Lugduni, ex officina Melchioris et Gasparis Trechsel fratrum, 1535. Procedente de la librería de la Compañía de Jesús en Salamanca (según el exlibris recogido en el frontispicio).

5. Signatura: BG/12855.

6. Descripción, alcance y contenido: Muestra en planta de una residencia urbana, lindante al norte y al sur con otros edificios, con una calle delantera al oeste y un callejón trasero al este. Cuenta con varias dependencias, dos patios y escaleras de acceso a planta superior.

7. Soporte: Papel que presenta, como filigrana o marca de agua, un círculo coronado por cruz y divi-



dido al medio, con una letra mayúscula contenida en cada semicírculo: en el superior "I", y en el inferior "T".

8. Estado de conservación: Parcialmente cortado para adaptarlo al uso de guarda de una encuadernación. Tiene huellas de xilófagos, y en la zona en contacto con adhesivos, se ha oscurecido el papel.

9. Técnica: Dibujo a tinta. Las líneas rectas se han trazado con regla y las curvas a mano alzada. La masividad de los muros se resalta rellenando con una aguada de tinta. No se aprecian huellas de rasguño previo ni perforaciones por uso de compás.

10. Dimensiones: Los lados largos miden 56,5 y 56,8 cm; los lados cortos, 40,8 y 40,6 cm.

11. Anotaciones: Todas las anotaciones señaladas figuran en el recto, puesto que el vuelto —al estar adherido como guarda de libro— no se puede ver. Dos anotaciones tienen que ver con el libro en el que estas trazas se han reaprovechado: a la izquierda el título *Claudii Ptolomei Tabula*; a la derecha, la signatura antigua: *Num. 35. Cax. 1 Num. 14* (este último 4 corrige otro anterior, que parece un 5). Una anotación en la parte superior (zona central) podría darnos algunas claves, aunque de momento no haya sido posible desentrañar de quién se trata: *Juº Rodriguez Calves al sor. Pº de* (ilegible) / *Salaçar junto al arço Pº* / (roto) *Licendo. Mig. Çarçito*.

El resto son números romanos que indican las dimensiones de las estancias, que adoptan una orientación vertical u horizontal para indicar si se corresponden con el ancho o el largo. Asimismo, cada habitación cuenta con una o varias anotaciones manuscritas que identifican la estancia y otras informaciones de interés. Comenzando por el frente de la casa (que ocupa uno de los lados cortos del rectángulo), el espacio que se abre tras el vano de entrada es el *Çaguan*, con unas dimensiones de *XVIII* por *XVII*. A la derecha, en la misma línea de fachada, dos habitaciones; la intermedia posee una indicación del ancho: *XVII*, y una anotación que dice: *Entresuelos y debaxo cavalleriças todo el largo desta dos pyeças*; la del extremo lleva un *XVI*

que indica la longitud (puesto que el ancho, como las anteriores, sería *XVII*). Tras estas primeras estancias del frente, comunicado con el zaguán por medio de una puerta y una *Ventana al caguan*, un patio columnado cuyo espacio central es un cuadrado de *XX* de lado, rodeado de tres crujías, con estas anchuras: *VI*, *VI*, y *IX*. Abierta al patio y a la derecha, una escalera claustral de tres tiros sobre cuyas dos mesas figuran escritos *V* (que será la medida del lado del cuadrado), y en un vano abierto en la caja, se anota: *Por debaxo de la escalera*. A la derecha de la escalera aparece la *Coçyna*, de *XVI* de anchura. En su frente se abre una gran *Chymenea*. Junto a ella, una *Escalera desde la cocina a lo alto*. Tras esta escalera hay una *Sala baxa* de *XV* por *XXIIII,* y alineada con ella, hacia el fondo, otra estancia de *XV* de ancho. La parte trasera de la casa la componen un *Corral y en lo alto corredor de sol sobre el callejon de la otra puerta,* y a su izquierda, una estancia de *XI* de ancho. Estas últimas cuatro estancias se ordenan en torno a un *Jardyn* que parece tener un vallado (abalaustrado, quizá) de *XXIIII* (dos veces) de largo, al que se añade un *Paso al corral*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Diseño utilizado como guarda delantera de un libro.

14. Comentario: Se trata de un diseño de residencia urbana de un personaje de cierta capacidad económica, por el tamaño y elementos tales como los patios columnados y las ventanas enrejadas.

La casa tenía dos entradas: una delantera, con portada principal descentrada —que comunica con el zaguán— y vanos enrejados, con una longitud de fachada sensiblemente más amplia que la trasera. Esta presentaría una puerta de servicio, que daba a un callejón, y se abría a través de un corral. Los lados largos del soporte se corresponden con las paredes medianeras con casas contiguas, puesto que no presentan ningún vano. Estas paredes linderas no son rectas: la de la derecha tiene un esquinazo en ángulo de 90º, donde va la cocina, y la de la izquierda tampoco es completamente recta: un pequeño quiebro reduce la anchura ligeramente hacia el fondo.

Llaman la atención y cumplen un papel fundamental en la distribución los dos patios: el primero más monumental, con crujías sobre columnas en tres de sus lados y dos arcos (o dinteles) en cada lado. El lado que no presenta galería solía ser el norte y en este caso corresponde con la pared medianera. La anchura de las galerías es desigual (dos de 6 pies y una más ancha de 9). De las cinco columnas y dos semicolumnas se dibuja un círculo que podría corresponder con el fuste, más el ábaco o tablero que se superpone al vaso del capitel, de lados cóncavo y puntas tajadas y que, por tanto, podría responder al tipo de capitel itálico o pseudocorintio, según definición de Diego de Sagredo.

La escalera estaba bien comunicada con el patio; era de tipo claustral y tres tramos perpendiculares separados por mesas o descansillos cuadrados. No hay huellas de cerramiento de la caja —seguramente única— por el lado del patio, lo que induce a pensar en la apertura por medio de arcos; esto es así al menos en el caso del arranque de la escalera, donde se pueden observar una columna y una semicolumna. El pasamano parece abalaustrado, con pilarcillos al final de cada tramo. Como en el resto de la casa, no hay referencias a la cubierta.

El segundo patio en realidad es un jardín y está a continuación del primero. Están separados por un muro que se abre por medio de dos ventanas enrejadas y una puerta. Esta puerta es el inicio de un pasaje cubierto sobre cuatro columnas y una semicolumna, aislado del jardín por un vallado, pero comunicado a través de un pequeño arco conopial al inicio del pasaje. A él se abren también dos ventanas enrejadas, que corresponden a sendas habitaciones (una de ellas, la *sala baxa*). El espacio central sería el ocupado propiamente por el jardín, rodeado de un vallado a su alrededor, dejando caminos en torno (los más largos, de 24 pies).

En la fachada principal se encontraba el zaguán, que se abre a la calle por una puerta moldurada sencillamente y un arco carpanel rematado en conopio (como podemos deducir por el dibujo a mano alzada de este arco abatido). Como era habitual, esta portada exterior no quedaba alineada con la puerta interior que se abría al patio. La sala central de este frente de fachada, a pesar de no llevar inscripción identificativa, sería un recinto importante dentro de la casa, como se deduce por la presencia de una chimenea, que parece abrirse en arco conopial. Esta sala comunicaría tanto con el zaguán de entrada (a través de una puerta en arco carpanel que parece haberse introducido como una enmienda en el dibujo, ya que la aguada de tinta cubre el hueco del vano), como con la habitación del extremo contrario, que a su vez conectaría con la cocina a través de una puerta (producto también de una

modificación sobre el plano original). Todo este lienzo de fachada estaba sobreelevado, pues se anota *entresuelos* que debajo tienen caballerizas. Otros datos que nos confirman esta elevación son, por ejemplo, el hecho de que la sala central se conecta por medio de un vano directamente con el primer descansillo de la escalera; o que la sala del extremo tenga una *puerta sobre la cocina*.

Un recinto de importancia es también la cocina, con la presencia de una gran chimenea abierta en arco de contracurvas. Aunque en principio estaba comunicada con la *sala baxa* y con la escalera a través de un vano que se perforaba en su caja, bajo el segundo descansillo, más adelante, se abre un tercer vano que la comunicaría con las salas de la fachada. Dos huecos practicados en la pared funcionarían a manera de alacenas y, en ese mismo muro medianero, se dibuja un acceso al pozo, desde un brocal encastrado en la misma pared. Estos últimos detalles parecen haber sido añadidos con posterioridad. Una sencilla y estrecha escalera junto a la cocina comunicaba con el piso superior.

La habitación más importante debió de ser la *sala baxa*, tanto por sus dimensiones (15 x 24 pies), como por el hecho de que se encuentre comunicada con los principales espacios de la casa, ocupando el lugar central. Se penetra en ella, bien a través de la cocina, bien a través del patio principal; además, tiene otra puerta que la conecta con una sala contigua, más pequeña. La sala posee dos ventanas: una estrecha y bífora hacia el patio y otra más amplia hacia el jardín, con reja, como son la mayor parte de las ventanas de la casa, es decir: con derrame y un arco conopial que aparece dibujado abatido, lo que nos hace pensar en posibles arcos capialzados, que parten de un arco conopial y degeneran hacia un dintel adovelado. Este tipo de vano es habitual en la arquitectura doméstica salmantina del XVI, presentes en el Palacio de Monterrey o en las Casas del camarero Maldonado, por ejemplo.

15. Unidades de descripción relacionadas: Se relaciona con el plano de la guarda trasera del mismo libro (ficha nº 85).

16. Bibliografía: No.

Ana Castro Santamaría

85. Diseño de vivienda

1. Título: Diseño de vivienda.

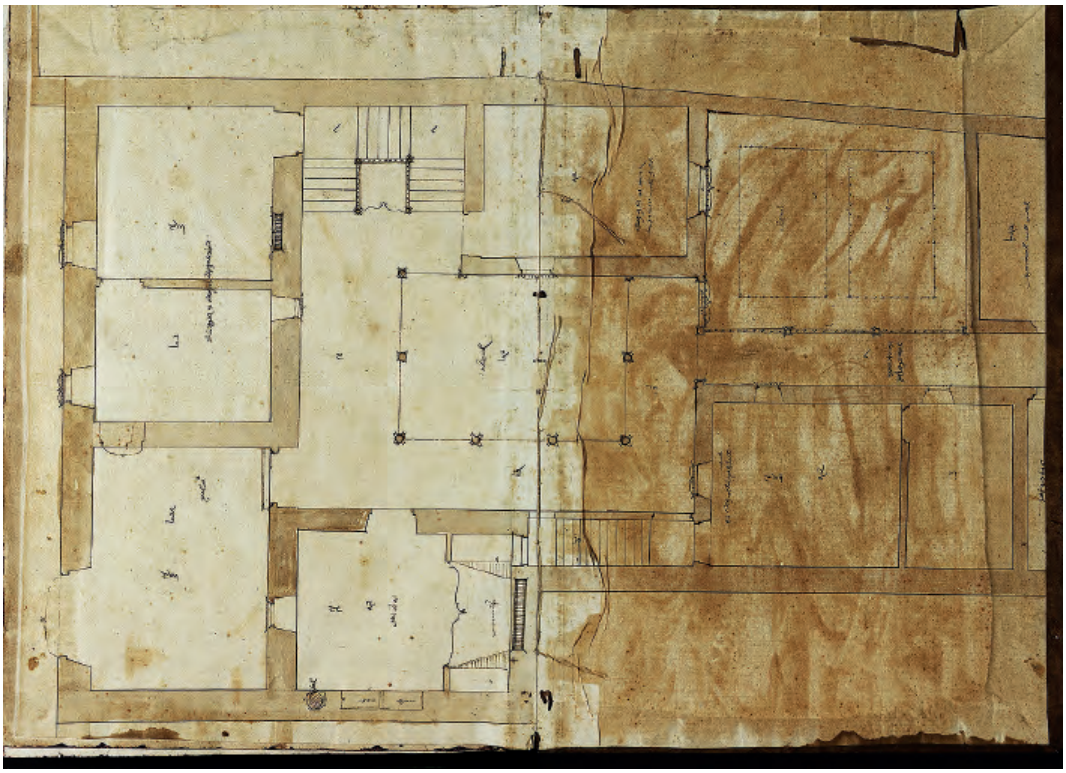
2. Fecha: Posterior a 1535, quizás *ca.* 1540.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Salamanca. Universidad de Salamanca. Biblioteca General Histórica, como guarda trasera del libro *Claudii Ptolemaei Alexandrini Geographicae enarrationis libri octo / Ex Bilibaldi Pirckeymheri tralatione, sed ad Graeca & prisca exemplaria a Michaele Villanouano iam primum recogniti. Adiecta insuper ab eodem scholia, quibus exoleta urbium nomina ad nostri seculi morem enponuntur. Quinquaginta illae quoque cum ueterum tum recentium tabulae adnectuntur, uarijsque incolentium ritus & mores explicantur*, Lugduni, ex officina Melchioris et Gasparis Trechsel fratrum, 1535, procedente de la librería de la Compañía de Jesús en Salamanca (según el exlibris recogido en el frontispicio).

5. Signatura: BG/12855.

6. Descripción, alcance y contenido: Muestra en planta de una residencia urbana, lindante al norte y al sur con otros edificios y con una calle en la delantera y una calleja en la trasera. Cuenta con varias dependencias, dos patios y escaleras de acceso a planta superior.



7. Soporte: Papel que presenta, como filigrana o marca de agua, un círculo coronado por cruz y dividido al medio, con una letra mayúscula contenida en cada semicírculo: en el superior "I", y en el inferior "T".

8. Estado de conservación: Parcialmente cortado para adaptarlo al uso de guarda de una encuadernación. Tiene huellas de xilófagos, y en la zona en contacto con adhesivos, se ha oscurecido el papel.

9. Técnica: Dibujo a tinta. Las líneas rectas se han trazado con regla y las curvas a mano alzada. La masividad de los muros se resalta rellenando con una aguada de tinta. No se aprecian huellas de rasguño previas ni perforaciones por uso de compás.

10. Dimensiones: Los lados largos miden 55,5 y 56,4 cm; los lados cortos, 40,4 y 40,8 cm.

11. Anotaciones: Todas las anotaciones figuran en el recto, puesto que el vuelto —al estar adherido como guarda de libro— no se puede ver. Abundan los números romanos que indican las dimensiones de las estancias, adoptando orientación vertical u horizontal según corresponda al ancho o al largo. Asimismo, la mayor parte de las estancias cuentan con una o varias anotaciones manuscritas que identifican la función y otras informaciones de interés.

Comenzando por el frente de la casa (que ocupa uno de los lados cortos del rectángulo), el espacio que comunica con el vano de entrada es el *Çaguan*, con unas dimensiones de *XXXIII* por *XVII*. A la izquierda, en la misma línea de fachada, dos habitaciones que comparten esta anotación: *Entresuelos y debaxo cavalleriça*; la del extremo lleva un *XVII* que indica la profundidad (que comparten todas las estancias del frente); la intermedia posee una indicación de la anchura: *XIII*. Tras esta primera línea de habitaciones se coloca un *Patyo* de *XVI* por *XXII*, rodeado por tres crujías (y el fragmento de una cuarta) con sus anchuras señaladas: *X*, *VII* y *VII*. Comunicada con el patio, la escalera principal solo lleva escritos sendos *V* en las dos mesas que posee. También en segunda línea, tras el zagúan, aparece la *Cocyna*, de *XV* por *XX*. Uno de sus lados

cortos está ocupado por una profunda *Chymenea*. En el lado largo, frente a la puerta, sendas hornacinas en la pared con la inscripción *Arcos*, y junto a ellos, un *Poço*. Parecen incorporaciones posteriores al diseño inicial, puesto que están hechas sobre la aguada de tinta que cubre los muros. Tras la cocina, una pequeña escalera con un *IIII* en uno de sus escalones. Conduce a dos estancias, la primera de las cuales lleva este texto manuscrito: *Entresuelos y debaxo despensa*, lo que nos hace pensar que ocupan un nivel más alto. La primera tiene *XVIII* de largo por *XV* de ancho; la segunda comparte anchura y lleva un *XI* indicando su fondo. Al patio columnado también se abre otra estancia: *Pyeça para comer de verano en lo baxo*, que linda con un nuevo espacio abierto, al que se accede por medio de una *Puerta*. El espacio verde plantado se divide en dos rectángulos con la palabra *Jardyn* en medio. A la derecha de este espacio ajardinado aparece un *Paso al corral de la otra calle*. La parte trasera de la casa la componen una *Pyeca para paneras* de *XVIII* de largo, y otro espacio que aparece cortado (por la adaptación del plano a su función de guarda), del que solo podemos leer: *Sobrel corral*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Diseño utilizado como guarda de un libro.

14. Comentario: Se trata de un diseño de residencia urbana que debió de corresponder a un personaje de cierta capacidad económica, por el tamaño y elementos tales como los patios columnados y las ventanas enrejadas. Junto con la muestra que se utilizó para la guarda delantera del mismo libro, podrían tratarse de dos posibles distribuciones de un mismo solar.

A diferencia del caso anterior, no aparece de manera tan clara el hecho de que la casa tuviera dos entradas, puesto que la parte trasera de este plano aparece mutilada, y además, ninguna inscripción alude a una callejuela (como sí sucedía en el otro caso), si bien hemos de presuponer su existencia. En todo caso, la delantera —con una longitud sensiblemente mayor que la trasera— se plantea de una manera similar: con portada principal descentrada —en este caso hacia la derecha— que da paso a un zaguán y a continuación vanos enrejados. Por tanto, estamos ante una fachada que sigue empleando el diseño tradicional de fachada tardogótica, renunciando a la simetría. Las ventanas se abren —como la mayor parte de las de la casa— en arco conopial, que aparece dibujado en un abatimiento, y además presentan cierto derrame, lo que nos hace pensar en posibles arcos capialzados, que parten de un arco conopial y degeneran hacia un dintel adovelado, habitual en la arquitectura doméstica salmantina del XVI.

Los lados largos del pliego de papel se corresponden con las paredes medianeras con casas contiguas, sin vanos. Estas paredes linderas no son rectas: la de la derecha hace un quiebro a nivel de la cocina, creando un esquinazo en ángulo de 90º, y la de la izquierda, que comienza con un muro perpendicular a la fachada, se desvía ligeramente hacia adentro —a la altura del esquinazo de la cocina— reduciendo la anchura de la casa hacia la entrada secundaria.

En el lienzo de fachada se encontraba el zaguán, abierto a la calle por un arco carpanel (dibujado a mano alzada por medio de un abatimiento). La puerta de entrada al patio presenta un escalón y sencillas molduras y, como era habitual, no estaba alineada con la portada exterior. También es curiosa la presencia de una ventana enrejada que comunicaba con la cocina.

Todas las estancias de este lienzo de fachada estaban sobreelevadas (*entresuelos* se escribe sobre las dos habitaciones contiguas al zagúan) para colocar debajo las caballerizas y se comunicaban entre sí por medio de puertas. Una de ellas —la que une zaguán con sala central— es fruto de una modificación posterior (puesto que se dibuja sobre la aguada de tinta que rellena los muros) y se abriría en arco conopial. La sala del extremo izquierdo sería la única con chimenea, si exceptuamos la cocina, pero en este salón el hogar aparece flanqueado por pares de pilastras, propio de una espacio representativo de la casa. En este mismo muro se abren una pequeña ventana enrejada en la sala central y una puerta en el salón de la chimenea, que comunica directamente con el primer descansillo de la escalera.

Tras esta primera línea de fachada se abre un patio, que es el verdadero centro distribuidor, además de fuente de luz y ventilación. Presenta cierta monumentalidad y forma rectangular, rodeado por crujías sobre columnas en tres de sus lados. En los lados cortos tres columnas (en un caso una de ellas es semicolumna) determinaban la existencia de dos intercolumnios, mientras que en el lado largo cuatro columnas flanquearían tres vanos. Podrían soportar, bien arcos (por tanto, obra de cantería), bien dinteles (de cantería o de carpintería). Las siete columnas y dos semicolumnas se dibujan mediante un círculo que podría correspon-

der con el fuste, más el ábaco o tablero que se superpone al vaso del capitel, de lados cóncavo y puntas tajadas y que, por tanto, podría responder al tipo de capitel itálico o pseudocorintio, según definición de Diego de Sagredo.

El cuarto lado del patio, el que no tendría galería o paseador, normalmente estaba orientado al Norte: efectivamente esto quedaría confirmado por el hecho de que la estancia colocada aquí sería un comedor de verano. Este comedor se abría tanto al patio columnado (a través de una ventana conopial con reja protectora) como al jardín, con otra ventana de las mismas características pero con mayor luz, lo que obliga a colocar una columna intermedia.

También en el lado norte y abierta al patio estaría la escalera, de tipo claustral y tres tramos perpendiculares entre sí, separados por mesas o descansillos cuadrados. En el hueco central aparece dibujado un arco de contracurvas que reposa en dos columnas de diámetro ligeramente inferior a las del patio, pero del mismo tipo pseudocorintio. El pasamanos abalaustrado llevaría pilarcillos rematando cada tramo. Como en el resto de la casa, no hay referencias a la cubierta.

El patio se conecta con el jardín por una puerta, abierta en arco conopial sobre columnas, de las mismas características que las del pasaje columnado que se inicia de manera contigua y que conecta con la trasera de la casa. Tanto los intercolumnios del pasaje como los dos rectángulos que configuran el jardín se limitan por cercas, quizá barandillas abalaustradas.

También es un recinto de importancia la cocina, con una profunda chimenea abierta en arco de contracurvas y dos nichos abiertos en arco practicados en la pared, que funcionarían a manera de alacenas, más un brocal de pozo encastrado en la misma pared medianera. Estos últimos detalles parecen haber sido añadidos con posterioridad. Detrás del hogar y extrañamente comunicado con él se dibuja una sencilla escalera que comunicaba con el entresuelo, donde había dos habitaciones contiguas, comunicadas entre sí y abiertas por ventanas enrejadas tanto al pasaje columnado como al patio central. Debajo, según se indica en nota manuscrita, estaría la despensa. Al fondo, cortados por motivo de la encuadernación, dos dependencias utilitarias: la panera y el corral.

15. Unidades de descripción relacionadas: Se relaciona con el plano de la guarda delantera del mismo libro (ficha nº 84).

16. Bibliografía: No.

Ana Castro Santamaría

86. Primer proyecto para la construcción del convento de San Telmo en San Sebastián (Guipúzcoa)

1. Título: Primer proyecto para la construcción del convento de San Telmo en San Sebastián (Guipúzcoa).

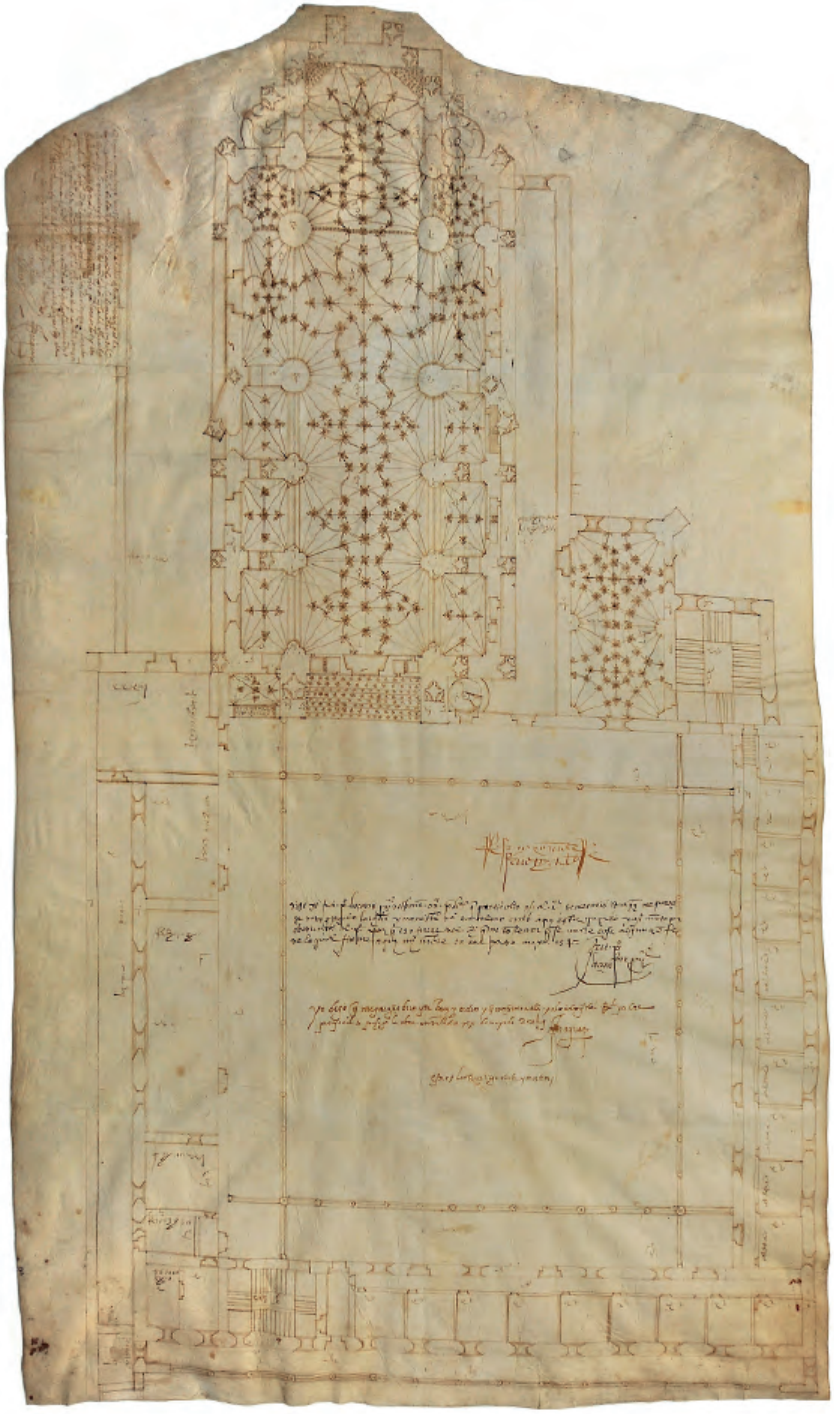
2. Fecha: 1542.

3. Autor: Fray Martín de Santiago.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [A.H.P.Z.].

5. Signatura: A.H.P.Z., MPGD/000194.

6. Descripción, alcance y contenido: El proyecto, que plantea la construcción del convento de la Orden de predicadores de San Telmo en San Sebastián, con la iglesia y el claustro adosado a sus pies, solución atípica que obedeció a la estrechez del solar sobre el que erigir el inmueble, fue realizado en 1542 por el lego dominico fray Martín de Santiago. Este trazó el diseño con una sola tinta de tonalidad sepia, que firmó en la zona del patio claustral, junto con el



patrono que hizo posible la financiación del edificio, el noble tolosano Alonso de Idiáquez y el provincial de los dominicos en España, fray Pedro Lozano.

El proyecto se ajustó al "cuello" del soporte, comenzando por dibujar la iglesia, cuya planta es típica de la Orden de predicadores, dejando algo de espacio sobrante por el lateral que correspondería al lado de la ciudad de San Sebastián, opuesto al del monte Urgull, como si representase la actual calle de Santa Corda. Su mayor interés radica en que muestra la planta del convento de manera definida y completa, con numerosos detalles, aunque se advierte que el dibujo, como denotan los encuentros de los muros, que rara vez dejan de entrecortarse, no es un gráfico de exhibición; es decir, no estaba destinado a convencer a los promotores, el secretario Idiáquez y su esposa Gracia de Olazábal, mediante un importante despliegue de medios gráficos, sino a concretar gráficamente el acuerdo alcanzado entre ellos y los dominicos para la construcción del edificio. Los detalles llegan a cuestiones decorativas y formas menudas, como los arcos que relacionan directamente las capillas, los locutorios individuales que vemos alojados en los muros de la iglesia, usados seguramente como comulgatorios y confesionarios, relacionando la clausura con la iglesia a través de rejas dobles.

La iglesia diseñada por fray Martín responde al mismo esquema de patrón monástico característico de fines del siglo XV y comienzos del XVI, de herencia medieval, pero que se siguió usando profusamente a lo largo del Quinientos por su funcionalidad litúrgica y cultual; modelo tipológico cuyos ejemplos precedentes más notorios son el de San Juan de los Reyes de Toledo y San Esteban de Salamanca. La planta presenta una sola nave, conformada por tres tramos con capillas más bajas entre contrafuertes desarrolladas al interior, que quedan comunicadas por atajos, con un coro alto dispuesto a los pies sobre la entrada al templo. A continuación se dispone el crucero cuadrado, de mayores dimensiones, cuyos estrechos brazos no destacan en anchura, pero sí alcanzan la misma altura que la nave central, y un presbiterio profundo, de dos tramos, el segundo de menor profundidad que los empleados en la nave y dotado de dos capillas laterales, cabecera de igual anchura que la nave y que al exterior es plana, de planta rectangular, pero que, a cierta altura, se ochava por medio de trompas aveneradas dispuestas en las equinas. Este proyecto evidentemente presenta una acusada similitud con el salmantino de San Esteban, en el que fray Martín había trabajado desde 1523, aunque de menores dimensiones, visible, por ejemplo, en el desarrollo de la cabecera o de la nave, que tiene tres tramos en lugar de los seis del templo salmantino.

El lego jienense proyecta toda la iglesia del convento donostiarra con bóvedas de crucería, en el caso de las capillas entre contrafuertes de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, mientras que en la nave este diseño base de terceletes se complica y se enriquece con la inclusión de nervios curvos, repitiéndose en los distintos tramos, y quedando enlazado por medio de combados hasta llegar a la cabecera. Por su parte, las dos capillas laterales más estrechas del tramo prolongado del altar mayor se cierran con bóvedas de terceletes que se enriquecen con nervaduras curvas que describen un rombo de lados cóncavos. Finalmente, sobre el testero ochavado se voltea una bóveda con una solución de terceletes de siete claves, enriquiceda con combados de flexión cóncava y convexa.

En definitiva, bóvedas nervadas de variado diseño que engalanan, ornamentan y embellecen la estructura arquitectónica a nivel de cubiertas, no solo con el delicado y caprichoso entrecruzamiento de sus nervaduras rectas y curvas conformando bellas figuras geométricas, sino también con el complemento de las claves decoradas, como se señala en el plano, probablemente a materializar en madera tallada y policromada —según se puede seguir apreciando hoy en día en la iglesia conventual salmantina de San Esteban, decoradas con candeleros, angelitos, delfines, dragones y otros elementos propios del lenguaje renacentista—, claves de las que probablemente estaría pensado que colgasen a modo de pinjantes los escudos de los nobles patronos.

En la planta que dibuja fray Martín se plasman los requisitos recogidos en las cláusulas del primer contrato de 1541 de acuerdo a las que debía llevarse a cabo el templo; por ejemplo, en lo referente a la edificación de la capilla mayor, concebida como espacio fúnebre privativo de los patronos, en la que se dispondría su sepultura, quedando separada del resto del templo por una reja señalada en la traza con una línea de puntos dispuesta a lo largo de los soportes exentos más cercanos a los altares laterales del presbiterio. En esta cabecera se edificaría una tribuna desde la que los fundadores podrían seguir la celebración de los divinos oficios, y a la que accederían a través de una

escalera de caracol ubicada en el lateral del Evangelio. Fray Martín también proyectó otra tribuna para los frailes en el lado de la Epístola, frontera a la de los patronos, a la que igualmente tendrían acceso a través de una escalera de caracol, si bien finalmente no se llevó a cabo.

Por otro lado, según han apuntado recientemente Ibáñez y Alonso, el lego dominico proyectó sobre el amplio espacio central cuadrangular del crucero un cimborrio, hipótesis que avalan a tenor del grosor de los soportes de la encrucijada del transepto sobre los que se levantaría dicha estructura.

Por lo que respecta a los soportes dibujados a lo largo de la nave, presentan diferente magnitud y altura. A los referidos pilares exentos que preceden el presbiterio, de mayor grosor probablemente para sustentar el aludido cimborrio, al igual que los soportes de sección circular que delimitan el crucero por el lado oriental, les suceden pilares más pequeños correspondientes a los dos últimos tramos de la nave, que presentan forma poligonal con medias columnas adosadas. A los pies de la iglesia, fray Martín de Santiago proyectó un profundo arco de acceso al edificio, entre contrafuertes, que estaría flanqueado a la derecha por una escalera de caracol, mientras que a la izquierda dispuso una torre de tamaño considerable para las campanas, próxima a la portería, que finalmente no fue ejecutada.

En el plano también se dibuja una galería adosada al lateral derecho del templo, que, en la zona de los pies, linda con una amplia sacristía. Sobre esta dependencia rectangular se voltean dos complejas bóvedas de crucería de igual esquema, que presentan el mismo diseño que las proyectadas en el claustro de San Esteban de Salamanca por Juan de Álava. En ambas bóvedas se observa la aplicación de un diseño de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, enriquecidas mediante el tendido de combados. De las claves dispuestas en los diagonales arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, dos nervios curvos de flexión cóncava que alcanzan los terceletes poco antes de su encuentro, generando una nueva teoría de claves de la que arrancan nuevos nervios cóncavos que continúan su desarrollo hasta alcanzar los extremos del tramo. La ubicación de esta amplia sacristía, cercana al claustro, pero alejada del presbiterio, es bastante rara, seguramente obligada por la estrechez del solar y el deseo de mantener la orientación litúrgica tradicional del templo. A la sacristía se adosa una amplia escalera de planta rectangular, que comunicaría el primer piso del claustro con el segundo, cuyos tramos de escalera se dibujan en su interior, proyectándose otra escalera similar, pero un poco más pequeña en dimensiones, en la panda oeste del claustro.

Fray Martín también dibujó en la traza los pináculos que debían rematar los estribos, tanto los situados en los muros perimetrales de la nave, como los colocados sobre los tramos de las capillas laterales, según se aprecia actualmente en la iglesia de San Esteban de Salamanca, o en los contrafuertes ubicados en el espacio de las primeras capillas laterales lindantes con el crucero, probablemente dispuestos en ángulo para reforzar aún más el empuje del presumible cimborrio proyectado originariamente sobre el tramo central del transepto, así como en los muros perimetrales de la cabecera; pináculos que tampoco llegaron a materializarse en la fábrica que ha llegado hasta nuestros días.

Asimismo, el lego dominico delineó en la planta la ubicación de una serie de confesionarios que se dispondrían en el espesor del muro de los pies o en el del lateral de la Epístola, con acceso desde el interior de la iglesia para los fieles y desde el convento para los frailes, oquedades que todavía hoy en día se pueden apreciar en el templo.

Finalmente, el acceso a la iglesia de San Telmo lo ideó a través de un pórtico cobijado por un profundo arco de medio punto apeado en dos gruesos y salientes machones, en consonancia con el gran arco acasetonado que alberga la fachada de San Esteban de Salamanca, si bien la documentación contractual del proyecto edilicio no aporta información alguna sobre el revestimiento ornamental del mismo, que finalmente no fue llevado a cabo.

Esta planta presenta las consabidas "transparencias" de ventanas, puertas y pináculos, sin que lleguen a obstaculizar excesivamente la lectura, además de la proyección de las nervaduras, con claves floreadas, las escaleras y caracoles, que parecen de Mallorca; y la aguada sirve para dar textura de sombras a las ventanas y al contorno de los pináculos.

Por exigencias de la topografía del terreno, a los pies del templo se dispuso el claustro, que fue trazado por fray Martín con una planta perfectamente ortogonal, cuadrada, con las cuatro pandas articuladas en torno a un amplio patio central, lo que apunta a que dicho proyecto fue realizado por el lego dominico a distancia, ya que la estrechez del solar sobre el que se

construyó obligó después a erigirlo irregular en planta, quebrando el eje de la composición, desplazándose hacia el sur y adoptando una planimetría ligeramente romboidal. Se trata de un claustro en el que fray Martín dibujó las columnas que debían cerrar y articular las galerías, distribuidas en doce intercolumnios, a razón de dos vanos en la galería superior por uno en la panda claustral —o inferior—, resultando los seis arcos que todavía hoy podemos apreciar en el mismo. En torno a él se distribuían las distintas dependencias conventuales, como las diecinueve celdas situadas cara a la montaña y a la explanada de la planta baja, disponiéndose en las dos galerías restantes otras estancias necesarias para el desarrollo de la vida de los religiosos, como el refectorio, la cocina, la recocina, la despensa, las secretas o incluso un corral, además del capítulo junto al que se dispuso la portería, a la que se accedería desde la plaza existente delante del muro meridional de la iglesia, donde se erigiría la puerta principal de acceso al templo, como refiere la anotación realizada en abril de 1545 en el plano rubricada por el prior fray Juan de Salinas.

7. Soporte: Vitela.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. La técnica del dibujo es la normal para este tipo de soporte, pero tras la restauración, y seguramente a causa de la extremada delgadez del mismo, se advierte mal el rasguño; el entintado fue con color sepia, con trazos hechos a regla, compás y mano alzada, usando dos líneas paralelas en casi todos los elementos, que se dibujaron a regla, una de ellas muy fina.

10. Dimensiones: 85 x 52 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en el espacio del patio claustral figuran la firma del autor de la traza: *Fray Martin de Santiago*. Allí figuran, además, las fórmulas de aprobación del proyecto rubricadas por el provincial de los dominicos y el patrono: *Digo yo frai Pedro Loçano provençial despaña ordinis predicatorum que pareçiendo asi al señor secretario Idiaquez me paresçe se deve proseguir la iglesia y monesterio de San Telmo como aqui esta traçado y asi mando por obediençia al padre prior que es o fuere del convento que no consienta que se mude cosa alguna, en fe de lo qual firme aqui mi nombre en Roa, IX de mayo de 1542* / (Rubricado: *Frai Pedro Loçano prior provincial*) / *Yo digo que me paresçe bien esta traça y orden y que conforme a ella y al mandamiento del Reverendo padre provincial se prosiga la obra. En Valladolid a XX de mayo de DXLII* / (Rubricado: *Ydiaquez*) / *Esta es la traça vieja de fray Martin*.

En el lado superior izquierdo del plano se escribió posteriormente una anotación firmada por Idiáquez y fray Juan de Salinas, fechada el 5 de abril de 1545: *Aqui tiene el monasterio unos suelos hasta la calle que tienen LXXII pies de anchura entre la casa de don Bartolome de Miranda y la de Graçiano y se han de comprar esta de Graçiano y la de la hija de Martin Copin y la del oficial de San Vicente, que tienen todas tres cinquenta pies para derrocarlas y ensanchar la plaça, la qual para que la puerta principal y todo el crucero mire a la plaça, la qual desta manera pasara de la cabeçera de la capilla mayor XXX pies poco mas o menos y esto se añadio vistos los fundamentos de comun acuerdo del reverendo padre prior, fray Juan de Salinas y de Idiaquez. En San Sebastian a cinco dias de abril de 1545* / (Rubricado: *Fray Johan de Salinas* / *Idiaquez*).

Las distintas dependencias conventuales son señaladas en la planta con las inscripciones: *Porteria* / *Capitulo* / *Refectorio* / *Cocina* / *Recozina* / *Secretas* / *Celda* (repetida sobre seis habitaciones) / *Torre para las campanas* / *Plaça* / *Transyto de la sacrystia*. También abundan las cotas en números romanos para definir las dimensiones principales de cada ámbito, aunque estén muy repetidos. En el vuelto, está escrita la signatura originaria que tenía la traza entre los fondos documentales del archivo de la Casa de Idiáquez: *Idiaquez* / *IV-194-2* / *Leg. 5* / *Nº 16* / *Trozo 1º*.

12. Escala: Sí. Su escala aproximada debe de ser 1:144.

13. Observaciones: La traza formó parte inicialmente de los fondos documentales de la Casa de Idiáquez, que posteriormente se integraron en el Archivo de la Casa Ducal de Híjar en Épila, con la signatura Casa ducal de Híjar, Sala IV, leg. 194-P 001520/6. A partir del año 1987 dichos fondos fueron depositados en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, donde el diseño objeto de estudio puede ser consultado en la actualidad con la signatura A.H.P.Z., MPGD/000194.

14. Comentario: El convento de San Telmo de San Sebastián, de la Orden de dominicos, fue comenzado a construir en 1544 gracias a la munificencia de Alonso de Idiáquez, secretario del Consejo de Estado del em-

perador Carlos V y su mujer Gracia de Olazábal, patronos del edificio desde 1541. Este noble matrimonio rubricó un primer contrato con las cláusulas fundacionales el 15 de mayo de 1541, en el que se comprometió a financiar el inmueble, que además albergaría un colegio de teología, reservándose el privilegio de recibir sepultura en la capilla mayor del templo, sobre la que podrían disponer su tumba *de piedra o metal, con bultos o sin ellos*, además de construir una tribuna de piedra en la cabecera desde la que seguir la celebración de los divinos oficios y a la que tendrían acceso desde el exterior del presbiterio (A.H.P.Z., P/1519/1).

En 1542 fray Martín de Santiago proyectó la traza de acuerdo a la que construir el convento, que debió de acabar poco antes del 9 de mayo, diseño que dio a conocer Tarsicio de Azcona en su monografía sobre esta fundación en 1972. Fray Martín de Santiago (1500-1547), hermano lego dominico jienense, tenía para la fecha una amplia experiencia edilicia, ya que en 1533 había sustituido a Juan de Álava como maestro de las obras del convento dominico de San Esteban de Salamanca, en el que el andaluz ejercía como aparejador de Álava desde 1523. Además, era un profesional de dilatada trayectoria en la proyección de edificios religiosos, ya que a partir de 1533 había sido designado maestro mayor de obras y director de las obras promovidas por los dominicos en la Provincia de España, interviniendo en las trazas del convento de Vitoria (1530-1540) y de la Encarnación de Bilbao, entre otros; un maestro que, dado el prestigio alcanzado en el ejercicio de su profesión, también informó sobre la catedral de Coria.

En la traza del convento guipuzcoano de San Telmo fray Martín de Santiago dibujó la planta de la iglesia de una nave y capillas entre contrafuertes, crucero, cabecera plana y sacristía, que cerró con elaboradas bóvedas de crucería, y a cuyos pies adosó un claustro cuadrangular con las distintas dependencias conventuales, dada la estrechez del terreno disponible en el extremo nordeste de la localidad, al tener que erigir el convento al otro lado de la muralla medieval, lindante con la falda del monte Urgull. En este diseño el lego dominico puso de manifiesto de manera sobresaliente su dominio del dibujo, la precisión a la hora de plasmar de manera proporcionada cada una de las partes del complejo arquitectónico, la minuciosidad en los detalles, el empleo hábil de la regla y el compás en el trazado de las líneas, que nos permiten, con una mirada retrospectiva, recomponer punto por punto el edificio proyectado, en el que también se recogen las dimensiones del mismo.

El volumen del edificio a construir y su elevada cuantía económica provocaron, desde un principio, el retraso del avance de las obras, comenzadas lentamente en 1544. Por ello, tan solo cuatro años más tarde, en 1546, la traza facilitada por fray Martín de Santiago era calificada de *grande, excesiva y demasiada*, por lo que fue simplificada, siendo sustituida por una nueva planta que hemos localizado en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (ficha nº 90), momento en el que se anotó en el plano que *esta* (era) *la traça vieja de fray Martin*. La obra, a realizar con mampostería y en el plazo de quince años, fue contratada el 15 de febrero 1547 por Domingo de Aranzalde, Martín de Axobin, Martín de Gorostiola y Domingo de Eztala bajo la supervisión del veedor Juan de Sarobe hasta 1550, sucediéndoles a partir de 1551 Martín de Bulucua y Martín de Sagarzola, quedando concluida en su mayor parte para enero de 1562.

En definitiva, un complejo edilicio que siguió el esquema planimétrico planteado por fray Martín de Santiago de iglesia de una nave con capillas entre contrafuertes a la que se adosa por los pies el claustro, que tuvo que adaptarse a la irregularidad y estrechez del terreno sobre el que se asienta. Sin embargo, con objeto de economizar los costes de fabricación, se prescindió en su ejecución de los detalles ornamentales que el fraile había delineado en su planta, considerados superfluos, como las molduras de los pilares, arcos, ventanas y puertas, entre otros, simplificación que también afectó a los diseños de las elaboradas bóvedas de crucería ideadas inicialmente para cerrar la iglesia.

Por su parte, el claustro que ha llegado hasta nuestros días —ya que el edificio ha sufrido muchas transformaciones, especialmente a partir de 1813, siendo particularmente intensas las de las obras inauguradas en 1932, y 2011— presenta en sus diferentes tramos el mismo diseño de bóveda de crucería definida a partir de una solución de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, enriquecida mediante el tendido de combados. Las diferentes pandas del claustro quedan articuladas por vanos de base rectangular que rematan en medio punto y que albergan dos columnas dóricas, con semicolumnas adheridas a las jambas del vano, cuyos capiteles están a la altura de los salmeres del arco circunscrito, generando tres intercolumnios sobre los

que se disponen arquillos de medio punto y en las enjutas de estos dos óculos cerrados y perforados por cruces abalaustradas. Según ha apuntado Marías, este diseño recuerda al esquema aplicado anteriormente por Siloe en el segundo cuerpo de la torre de Santa María del Campo de Burgos en 1527, y que también tuvo su eco en el antiguo claustro del hospital de Santiago de Vitoria que fray Martín trazó en 1538, aunque con columnas de orden jónico y cierre de óculos de enjutas mediante seis balaustres en estrella, en lugar de cuatro en cruz como presenta el claustro donostiarra. Curiosamente, este detalle del óculo en forma de cruz también lo aplicó el lego dominico al diseño de la ventana abierta en la parte superior de la escalera de Soto del convento de San Esteban de Salamanca.

15. Unidades de descripción relacionadas: La traza proyectada por fray Martín de Santiago en 1542 para construir el convento de San Telmo en San Sebastián atiende a los requerimientos recogidos en el primer contrato de ejecución de la obra, fechado el 15 de mayo de 1541, especialmente en lo referente a la iglesia, suscrito entre los fundadores, el secretario Idiáquez y su esposa y los frailes dominicos. Este documento fue transcrito por Azcona en la monografía que publicó en 1972 sobre dicho convento donostiarra.

16. Bibliografía: Azcona, T. de, 1972, pp. 22-31, 84-97; Fernández Arenas, J., 1977, p. 169; Casaus Ballester, Mª J., 1997; Ayerza Elizarain, R., 1998; Gómez Martínez, J., 1998, pp. 102-103; Marías, F., 1998, pp. 27-28; Castro Santamaría, A., 2002, pp. 368-369; Fornells Angelats, M., 2006, p. 26, y pp. 164-165; Ayerbe Iríbar, Mª R., 2012, pp. 66-68; Jiménez Martín, A., 2011, p. 409, y p. 416; Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B. 2016, pp. 115-202, pp. 196-197.

Alfonso Jiménez Martín y María Josefa Tarifa Castilla

87. Levantamiento parcial de la planta de la cabecera de la iglesia parroquial de Priego (Cuenca), con la proyección de sus bóvedas, y montea de las mismas

1. Título: Levantamiento parcial de la planta de la cabecera de la iglesia parroquial de Priego (Cuenca), con la proyección de sus bóvedas, y montea de las mismas.

2. Fecha: 1543.

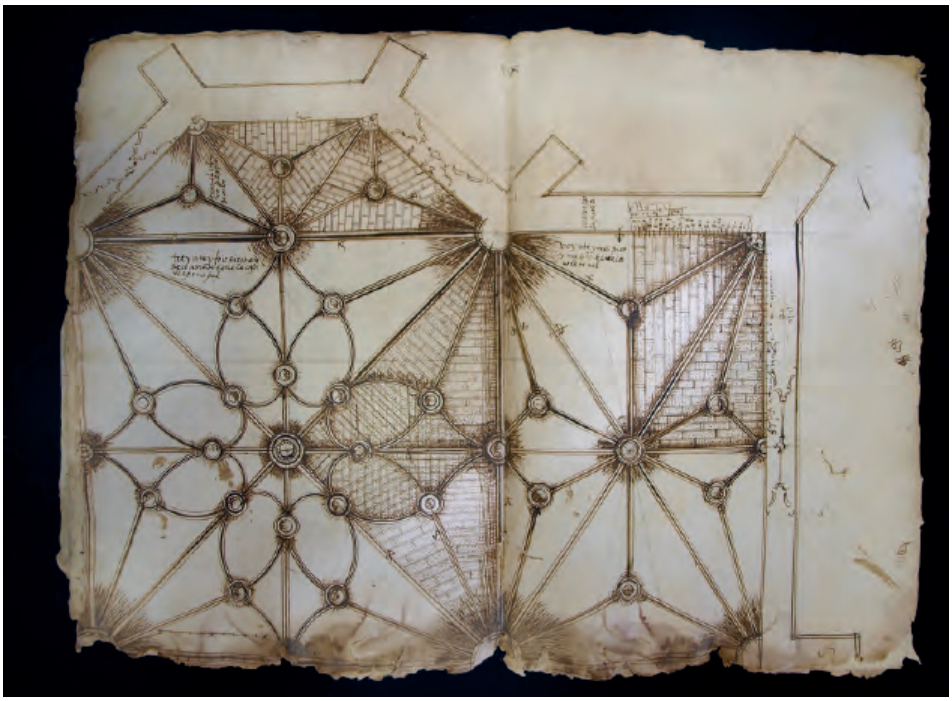
3. Autor: Francisco de Luna.

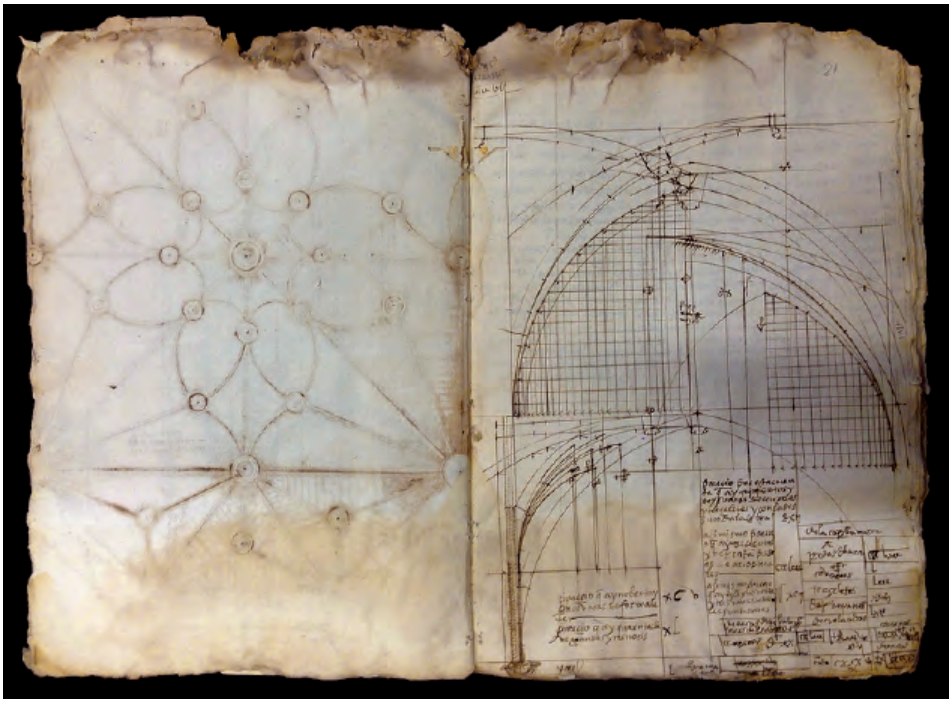
4. Localización: Cuenca. Archivo Diocesano de Cuenca [A.D.C].

5. Signatura: A.D.C., Curia Episcopal, Audiencia, 729, exp. nº 24.

6. Descripción, alcance y contenido: Los dos diseños fueron realizados por Francisco de Luna en el marco de sus labores de tasación de la obra realizada por Pedro de Albiz en la iglesia parroquial de Priego, y forman parte de su informe, que se integra dentro del proceso incoado por Albiz contra el mayordomo del templo. La planta se desarrolla en los ff. 19 v-20 r, y la montea en el f. 21 r.

La planta recoge el tramo central de la cabecera, el situado en su extremo meridional, y el ábside ochavado. En el grosor de los muros aparecen representados los perfiles de los vanos, realizados a mano alzada, a modo de “transparencias”, y el diseño recoge la proyección de las bóvedas. La de la encrucijada del transepto responde a un modelo de crucería que cuenta con unos terceletes que no llegan a encontrarse en ninguno de los lados, y unas ligaduras rectas recorriendo sus lomos en toda su extensión. El diseño se complica a partir de una





primera teoría de claves subsidiarias situadas tanto en los diagonales cuanto en las ligaduras de los lomos, que se unen mediante combados de perfil cóncavo, lo que genera una suerte de octógono de lados curvos en torno a la clave polar. De ellas arrancan, en sentido divergente y siguiendo una simetría especular marcada por los nervios sobre las que se sitúan, sendos nervios curvos, en este caso, de perfil convexo, que mueren en las mismas claves en las que lo hacen los terceletes, y que, unidos a los nervios de la primera red de combados, terminan conformando una suerte de corona compuesta por ocho ovoides. Finalmente, de la última teoría de claves —de las situadas en los extremos de los terceletes—, parten nuevos nervios curvos, de perfil cóncavo, que van a morir a los puntos medios del tramo, y que generan, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio.

La bóveda del tramo meridional, además de con los diagonales, cuenta con unos terceletes que solo llegan a encontrarse en los lados cortos, en unas claves unidas a la polar mediante ligaduras rectas, mientras que los de los lados largos mueren en unas claves en las que se encuentran otros dos nervios rectos tendidos desde la clave polar y los puntos medios del tramo, que también quedan unidos a la polar mediante ligaduras rectas. Finalmente, el ochavo se resuelve mediante tres tramos abovedados de planta triangular con tres nervios cada uno.

Por su parte, la montea refleja las secciones de las bóvedas de los tres tramos de la cabecera y del ábside ochavado con el objeto de calcular —en varas— las piezas labradas para la confección de arcos torales, formaletes, cruceros, terceletes y combados contenidos en cada una de ellas, con el objeto de tasar la intervención.

7. Soporte: Papel verjurado. El de la planta presenta, como filigrana o marca de agua, una mano extendida con una flor en el extremo.

8. Estado de conservación: Regular. Además de los dobleces que presenta la planta, los dos diseños acusan los daños ocasionados por la humedad a la que ha estado expuesto el volumen.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. La planta con la proyección de las bóvedas presenta, además, el despiece parcial de los plementos, un delicado sombreado en los enjarjes y en algunos de los nervios, y la realización, a mano alzada, de los perfiles de los vanos, a modo de "transparencias", en el grosor de los muros.

10. Dimensiones: La planta con la proyección de las bóvedas mide 31,5 x 43,3 cm; la montea, 31,6 x 21,3 cm.

11. Anotaciones: En la planta con la proyección de las bóvedas, en el recto, de la cabecera a los pies, y de izquierda a derecha: *Tiene el ochavo diez pies de ondo / Quatro pies de pared / Treynta y seis pies tiene de coadrado tiene la capilla principal / Veynte y tres pies y medio tiene la colateral / Formalete*. En la montea, en el recto, de arriba abajo: *Formalete mayor / Parecio por esta cuenta que ay quinientas y doze varas de cruzeros y terceletes y conbados en toda la obra } DXII / Asimismo parecio que ay trecientas y ochenta piedras de arcos torales } CCCLXXX / Asimismo parecio que ay mil y nouenta y tres varas de* (abreviatura ilegible) *las prendiente MXCII / De arcos de que son borsores de piedras / Cruzeros DXX / De la capylla mayor / A piedras del aro } CCCLXX / † Cruzeros } L / Terçeletes } LXXX / De rampantes } XXIIII / De conbados* (sic) *} LXXX / Parecio que ay nobenta y cinco varas de formaletes } XCV / Parecio que ay quarenta clave*(s) *grandes y menores } XL.*

12. Escala: La planta con la proyección de las bóvedas cuenta con una escala, al pie del folio 19 v. No se indica unidad de medida.

13. Observaciones: Los dos diseños, realizados por Francisco de Luna para tasar la obra realizada por Pedro de Albiz en la iglesia parroquial de Priego se completan con el informe redactado y firmado por el propio maestro. Tanto los dibujos como la tasación de Luna se integran dentro del proceso incoado por Albiz contra el mayordomo de la iglesia de la localidad [A.D.C., Curia Episcopal, Audiencia, 729, exp. nº 24, ff. 19 v-20 r, 21 r, y ff. 23 r-26 r]. El pleito fue dado a conocer por Rokiski Lázaro, que publicó una transcripción parcial del informe de Luna, y sus instrumentos de representación gráfica (Rokiski Lázaro, Mª L., 1980).

14. Comentario: Tal y como documentara Rokiski Lázaro, una vez que Pedro de Albiz dio por terminada la cabecera de la iglesia parroquial de Priego, su actuación fue tasada por Pedro de Loydi y Juan Zuri de Obieta, el primero por la parte de la iglesia, y el segundo, por la del maestro. Como no alcanzaron un acuerdo, se recurrió a un tercer tasador, Juan Flores. Juntos convinieron en señalar que los trabajos se habían realizado correctamente, y estimaron que debían abonarse al maestro un cuento y 2.257 maravedíes.

Sin embargo, el mayordomo del templo se opuso a satisfacer dicha cantidad, arguyendo que Albiz no había levantado la torre que se había comprometido a erigir en el templo. Por ello, el maestro acudió a la curia eclesiástica de Cuenca, iniciando un proceso contra el mayordomo, el 26 de abril de 1542, que llevará al provisor general del obispado a encargar a Francisco de Luna una nueva tasación de los trabajos desarrollados por Albiz el 17 de febrero de 1543.

En este contexto deben situarse los dos diseños que nos ocupan, la planta con la proyección de las bóvedas, que se incluye dentro del propio proceso (ff. 19 v-20 r), y la montea con las secciones de las bóvedas de los tres tramos de la cabecera y su ochavo (f. 21), que se realizaron para poder argumentar la tasación, desarrollada en un minucioso informe adjunto, redactado y firmado por el propio Luna (ff. 23 r-26 r). En este sentido, resulta especialmente interesante la montea, delineada para contabilizar las varas de arcos torales, formaletes, cruceros, terceletes y combados incluidas en cada una de las bóvedas. Tal y como advirtiera Javier Gómez Martínez, este instrumento de representación gráfica recoge *tres secciones diferentes en las que la variedad de arcos, subidos por encima del medio punto, permiten montear tramos de diferente formato y medidas a una misma altura, manteniendo el medio punto para las líneas diagonales*. Según este investigador, Luna *se valió del alzado de las bóvedas para traducir a medidas lineales la concavidad de la vuelta, estableciendo la escala (varas) en el eje vertical, recto*, aplicando *un trasunto de las reglas de Euclides y Arquímedes para medir diámetros y superficies de bóvedas, tal y como las enseñaría Juan de Torija (1661) y reproduciría Simón García (1681)* [Gómez Martínez, J., 1998, p. 129].

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha señalado en el apartado "Observaciones", los dos dibujos, ejecutados por Francisco de Luna para poder valorar económicamente la intervención de Pedro de Albiz en la iglesia de Priego, vienen a completarse con el informe preparado —y firmado— por el propio Luna. Asimismo, interesa subrayar que tanto los instrumentos de representación gráfica como la valoración del maestro forman parte del proceso interpuesto por Albiz contra el mayordomo de la parroquial del lugar [A.D.C., Curia Episcopal, Audiencia, 729, exp. nº 24, ff. 19 v-20 r, 21 r, y ff. 23 r-26 r]. El pleito fue dado a conocer por Rokiski Lázaro, que publicó una transcripción parcial del informe de Luna, así como la reproducción de sus diseños (Rokiski Lázaro, Mª L., 1980).

16. Bibliografía: Rokiski Lázaro, Mª L., 1980; Gómez Martínez, J., 1998, p. 31, y p. 129.

Javier Ibáñez Fernández y Diego Domínguez Montero

88. Croquis de la planta de la catedral de Zaragoza

1. Título: Croquis de la planta de la catedral de Zaragoza.

2. Fecha: *ca*. 1545-1606.

3. Autor: Desconocido.

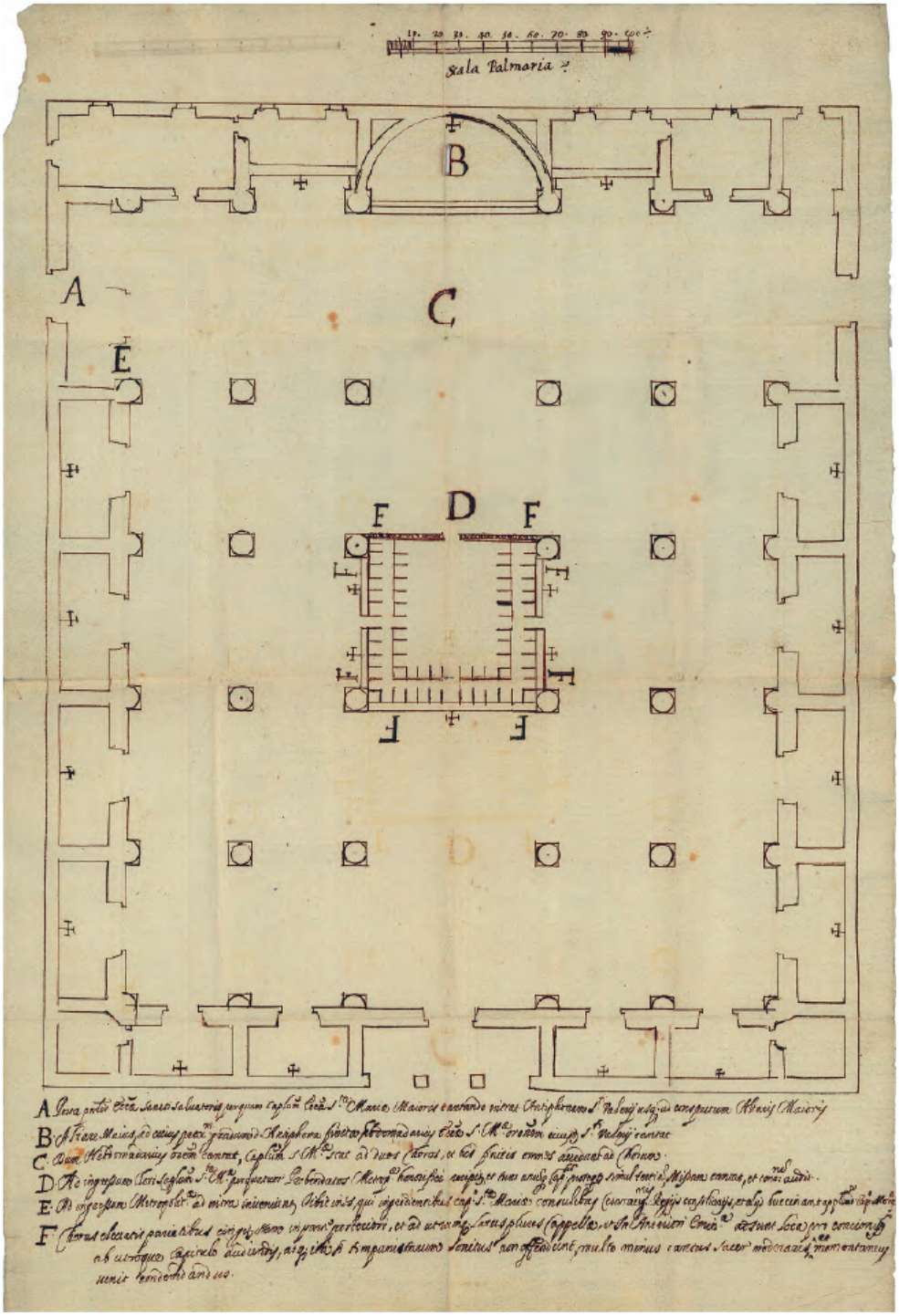
4. Localización: Zaragoza. Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza (ES 50297 ACPZ).

5. Signatura: A.C.P.Z., 6.4.1.39_1.

6. Descripción, alcance y contenido: Croquis de la planta de la catedral de Zaragoza. En él se recoge el ceremonial que debía observarse en su interior cuando el Cabildo de la colegial de Nuestra Señora del Pilar acudía al templo catedralicio con ocasión de determinadas solemnidades.

7. Soporte: Papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, un orbe con un ancla en su interior.

8. Estado de conservación: Bueno.


Sala Palmaria
A
B
C
D
E
F

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado, con algunos elementos, como las cruces que señalan la presencia de los altares, realizados a mano alzada.

10. Dimensiones: 42,8 x 28,2 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en la parte superior, bajo la escala: *Scala palmaria*. A los pies del diseño, a modo de leyenda: *A Porta presentis ecclesiae Sancti Salvatoris per quam Capitulum ecclesia Sanctae Mariae Maioris cantando intrat antiphonam Sancti Valerii usque ad conspectum Altaris Maioris / B Altare Maius ad cuius proximum gradum antiphona finita ebdomadarius ecclesie Sanctae Mariae oracionem eiusdem Sancti Valerii cantat / C Dum ebdomadarius oracionem cantat, Capitulum Sanctae Mariae stat ad duos choros, et his finitis omnes accedunt ad chorum / D Ad ingressum chori Capitulum Sanctae Mariae per quatuor prebendatos Metropolitanae honorifice recipit, et tunc utriusque Capitulis prosequitur simul tertia, missam cantat, et conc^ne^ audit / E Ad ingressum Metropolitanae ad intra inveniunt tibi* (palabra ilegible) *qui ingredientibus Capitulo Sanctae Mariae consulibus Cesaraugustanis regiis consiliariis, et aliis bueciriant applicando Capitulo Metropolitano / F Chorus elevatis parietibus cirique nam in partium posteriori, et ad utrumque latus plures cappellae et in anteriori eminentissima ad sunt loca pro concionibus ab utroque Capitulo audeiendis, atque ita si timpanistarum sonitus non offendunt multo minus cantus sacer moderatus* (entre líneas: *et*) *momentaneus venit condemdandus*.

12. Escala: Sí. Unidad de medida: palmo. La escala mide 77 mm, y el segmento, 8 mm.

13. Observaciones: En el regesto antiguo figura como *Planta de los santos templos del Salvador y antiguo del Pilar*, ya que el diseño se archivó junto a otro croquis correspondiente al templo de Nuestra Señora del Pilar (A.C.P.Z., 6.4.1.39_2, ficha nº 89).

14. Comentario: Las inscripciones recogidas al pie del diseño permiten intuir que el instrumento de representación gráfica se realizó con la intención de reflejar sobre el mismo el ceremonial que tenía que observarse en la catedral de Zaragoza cuando los miembros del Cabildo de la colegial de Nuestra Señora del Pilar acudían al primer templo de la ciudad con motivo de determinadas solemnidades. Así vendrían a confirmarlo las leyendas escritas que lo acompañan.

A pesar de que el instrumento de representación gráfica se realizó sin la pretensión de reflejar con absoluta fidelidad las características arquitectónicas del templo, llama poderosamente la atención el hecho de que su testero se representase plano, sin atender al perfil semicircular que habrían de presentar las tres capillas absidiales hasta que la de San Pedro y San Pablo, la del lado de la Epístola, terminara transformándose a finales del siglo XVII; que el coro capitular ocupe un solo tramo de la nave central, cuando se extendía —y continúa extendiéndose— a lo largo de dos, y que las naves del módulo basilical dispongan de cuatro tramos cada una, cuando, en realidad, contaron con tres hasta que se abordó la que habría de ser la última ampliación del edificio, la construcción del *quarto nueuo*, que implicó la adición de dos tramos a cada una de las cinco naves del módulo basilical del edificio, así como la apertura de toda una corona de capillas, tanto en los muros laterales como en el nuevo hastial del edificio; una operación que se llevó a cabo entre 1546 y 1550.

Todas estas circunstancias invitan a contemplar la posibilidad de que el diseño se realizase a partir de un hipotético proyecto de reforma y ampliación del edificio, distinto del aplicado finalmente en la construcción del *quarto nueuo*. Fuera como fuese, todo indica que el diseño se realizó antes de 1606, fecha en la que, tal y como documentara Naike Mendoza Maeztu, el fabriquero del templo contrató con Pedro de Aramendía la realización de los pedestales pétreos para los dos balcones que se habilitaron a los lados del acceso al coro por la vía sacra para las dignidades del templo (Mendoza Maeztu, N., 2015, p. 114, y docs. núms. 7-11, pp. 139-146); unos elementos que habrían de utilizarse en las ceremonias descritas en este mismo diseño, y que no aparecen reflejados ni en el instrumento de representación gráfica, ni en su leyenda.

15. Unidades de descripción relacionadas: El diseño está archivado junto con otro croquis correspondiente al templo del Pilar (A.C.P.Z., 6.4.1.39_2, ficha nº 89).

16. Bibliografía: Ibáñez Fernández, J., 2014a, pp. 320-321, fig. nº 3. Sobre la obra de Pedro de Aramendía en el coro de la Seo de Zaragoza, véase Mendoza Maeztu, N., 2015, p. 114, y docs. núms. 7-11, pp. 139-146.

Javier Ibáñez Fernández

89. Croquis de la planta de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza

1. Título: Croquis de la planta de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.

2. Fecha: *ca*. 1545-1606.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza (ES 50297 ACPZ).

5. Signatura: A.C.P.Z., 6.4.1.39_2.

6. Descripción, alcance y contenido: Croquis de la planta de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, con su claustro —en el que se ubicaba la capilla del Pilar— adosado al muro norte. En él se reflejan la distribución y dedicación de las capillas, así como el ceremonial que debía observarse en su interior cuando el Cabildo de la catedral de Zaragoza acudía a la colegial de Nuestra Señora del Pilar con ocasión de determinadas solemnidades.

7. Soporte: Papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, un orbe con tres montes coronados en su interior.

8. Estado de conservación: Delicado. El soporte presenta dobleces muy antiguos, a partir de los que se han generado algunas roturas.

9. Técnica: Dibujo a regla y compás, con algunos elementos realizados a mano alzada, en tinta.

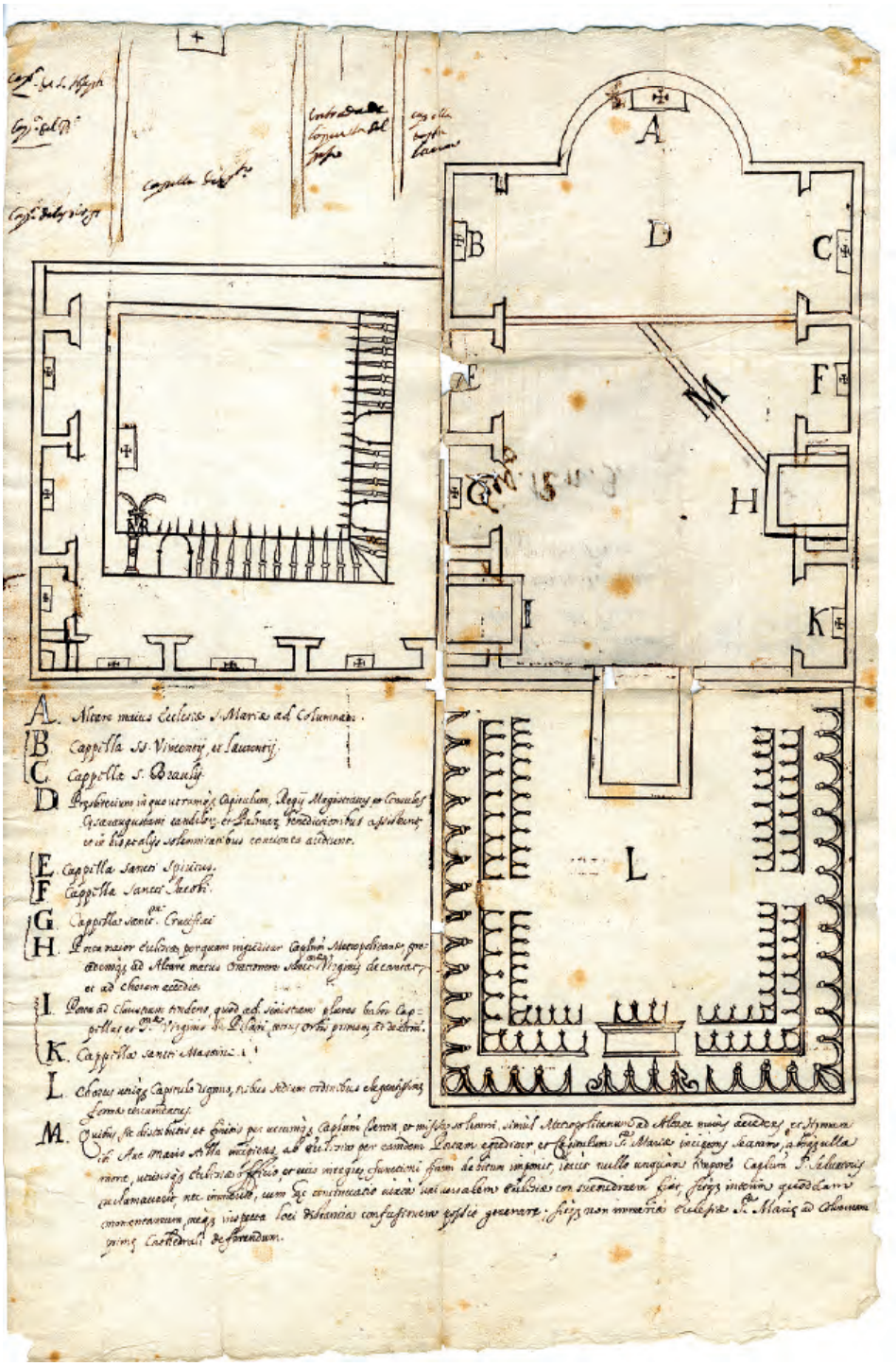
10. Dimensiones: 42 x 27,8 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en el extremo superior izquierdo: *Capilla de S. Joseph* / *Capilla del Monumento* / *Capilla de las Virgenes* / *Capilla del Sanctisimo* / *Entrada de la puerta del paso* / *Capilla de Santa Lucia*. A los pies del diseño, a modo de leyenda: *A Altare Maius ecclesiae Sanctae Mariae ad Columnam* / *B Cappilla Sanctorum Vicentii et Laurentii* / *C Cappilla Sancti Braulii* / *D Presbiterium in quo utrumque Capitulum regii magistratus et consules Cesaraugustanii candelarum et palmarum benedictionibus assistunt et in his et aliis solemnitatibus conciones audiunt* / *E Cappilla Sancti Spiritus* / *F Cappilla Sancti Jacobi* / *G Cappilla Sanctisimi Crucifixi* / *H Porta maior ecclesiae per quam ingreditur Capitulum Metropolitanae, procedensque ad Altare Maius orationem Sanctisimae Virginis decantat, et ad chorum accedit* / *I Porta ad claustrum tindens, quod ad sinistram plures habet cappillas et Sanctisimae Virginis de Pilari totius orbis primam ad dexteram* / *K Cappilla Sancti Martini* / *L Chorus utrique Capitulo dignus tribus sediunt ordinibus elegantissimae formae circumdatus* / *M Quibus sic distributis et finitis per utrumque Capitulum tertia, et missa solemni simul metropolitanum ad Altare Maius accedens et hymnum ibi Ave Maris stella incipiens ab ecclesia per eandem portam egreditur et Capitulum Sanctae Mariae incipiens sextam, absque ulla mora, utriusque ecclesiae officio, et eius integre functioni finem debitum inponit, itacio nullo unquam tempore Capitulum Sancti Salvatoris reclamaverit, nec immerito, cum* (palabra ilegible) *continuatio iuxta universalem ecclesiae consuetudinem fiat, sitque interim quoddam momentaneum, necque inspecta loci distantia confusionem possit generare; sitque non immerito ecclesiae Sanctae Mariae ad Columnam prime cathedrali deferendum*. En el vuelto: *Plantas de los santos templos del Salvador y del Pilar* / (Con otra letra y otra tinta: *Con un tanto de renta y cargos del Pilar*) / (Con otra letra y otra tinta: *Lig. 12 n. 3*) / (A lápiz: *Alm VI Caj 4 Lig 1 nº 39*).

12. Escala: No.

13. Observaciones: En el regesto antiguo figura como *Planta de los santos templos del Salvador y antiguo del Pilar*, ya que el diseño se archivó junto a otro croquis correspondiente a la catedral del Salvador de Zaragoza (A.C.P.Z., 6.4.1.39_1, ficha nº 88).

14. Comentario: El hecho de que este diseño se archivara junto al croquis de la planta de la catedral de Zaragoza en el que se registraba el ceremonial que debía observarse en su interior cuando el Cabildo de la colegial de Nuestra Señora del Pilar acudía a la Seo con ocasión de determinadas solemnidades, parece evidenciar que, a pesar de su diferente naturaleza —este croquis resulta mucho más sencillo, desde el punto de vista gráfico, que el de la Seo—, los dos se realizaron para recoger ceremoniales, de alguna manera, recíprocos, y probablemente, en las mismas fechas. El hecho de que el croquis de la Seo se haya fechado entre 1545 y 1606, permite datar este otro en esta misma horquilla temporal.


A
B
C
D
E
F
G
H
K
L
A. Altare maius Ecclesiae S. Mariae ad Columnam.
B. Cappella SS. Vincentij et Laurentij.
C. Cappella S. Brandij
D. Presbyterium in quo utrinque Capitulum, Regij Magistratus et Consules Sacrarum cantilenarum et Palmarum Fundationibus capitulorum et in hyperalijs solemnitatibus consistentes audiunt.
E. Cappella Sancti Spiritus.
F. Cappella Sancti Sacri.
G. Cappella Sancti Crucifixi
H. Pro ingressu Ecclesiae porrigunt vestibulum Capitulum Metropolitanum quod etiamque ad Altare maius Sacratissimae Deiparae Virginis de cantu et ad chorum ascendit.
I. Porta ad Claustrum tendens, quod ad sinistram plures habet Capellas et S.ae Virginis de Pilari, quae ortu primum et decorum.
K. Cappella Sancti Mariae.
L. Chorus unius Capituli ingressus, sedes sedium ordinibus elegantissimis lignis circumdatus.
M. Quibus se distribuit et quibus per ecclesiam Capitulum Choro et missae solemni, simul Metropolitanum ad Altare maius accedunt et Hymnum de Ave Maria Stella incipiunt, ad Ecclesiam per eandem Locum egredientur et Simulacrum S. Mariae incipiunt Sacrum, a bizzella mente, ut ecclesiae officio et ceremoniis Sanctissimae Sacramento, ab omnibus Ruinosae Capitulum S. Salvatoris culmaneuse, nec omittitur, cum se construxerit ecclesiae sui ut ecclesiae Ecclesiae cum suendorum Ecclesiae, sicut ipsa inclinans quodam non contentum, quae vestrae loci Sanctae confusionem posset generare: sicut non minuatur Ecclesiae S.ae Mariae ad Columnam prima Cathedralis decoretur.

En este caso, el diseño tiene el interés de registrar la disposición en planta del viejo templo medieval, que desaparecerá con el avance constructivo del nuevo edificio, comenzado en los años ochenta del siglo XVII, por lo que tiene un valor prácticamente arqueológico. El croquis refleja una iglesia de una sola nave con capillas entre los contrafuertes, cabecera absidiada, y un coro a los pies, que sabemos, se alojaba en la base de la torre campanario. Al norte se sitúa el claustro, en cuyo interior se levantaba la capilla de Nuestra Señora del Pilar.

Desde el punto de vista gráfico, deben destacarse algunos rasgos retardatarios, como la plasmación abatida, es decir, en desarrollo en alzado sobre la propia planta, de determinados elementos, como la puerta de acceso al templo, abierta en su muro meridional; la que comunicaba el interior de la iglesia con el claustro; las rejas de la capilla del Pilar, o el acceso al coro.

De este diseño se conserva una copia "a limpio", con algunos elementos regularizados, sobre todo, en lo que respecta al rasguño desarrollado en su extremo superior izquierdo, que se encuentra enmarcada junto a la puerta del depósito del Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza. Esta copia es la que se conocía hasta ahora.

15. Unidades de descripción relacionadas: El diseño se archivó junto a otro croquis correspondiente a la catedral del Salvador de Zaragoza (A.C.P.Z., 6.4.1.39_1, ficha nº 88). Además, se conserva una copia del diseño enmarcada junto a la puerta del depósito del Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza, que es el que se conocía hasta ahora.

16. Bibliografía: Ibáñez Fernández, J., 2006c, p. 378, fig. nº 2; Ibáñez Fernández, J., 2018, p. 92, fig. nº 35.

Javier Ibáñez Fernández

90. Segundo proyecto para la construcción de la iglesia del convento de San Telmo en San Sebastián (Guipúzcoa)

1. Título: Segundo proyecto para la construcción de la iglesia del convento de San Telmo en San Sebastián (Guipúzcoa).

2. Fecha: 1546.

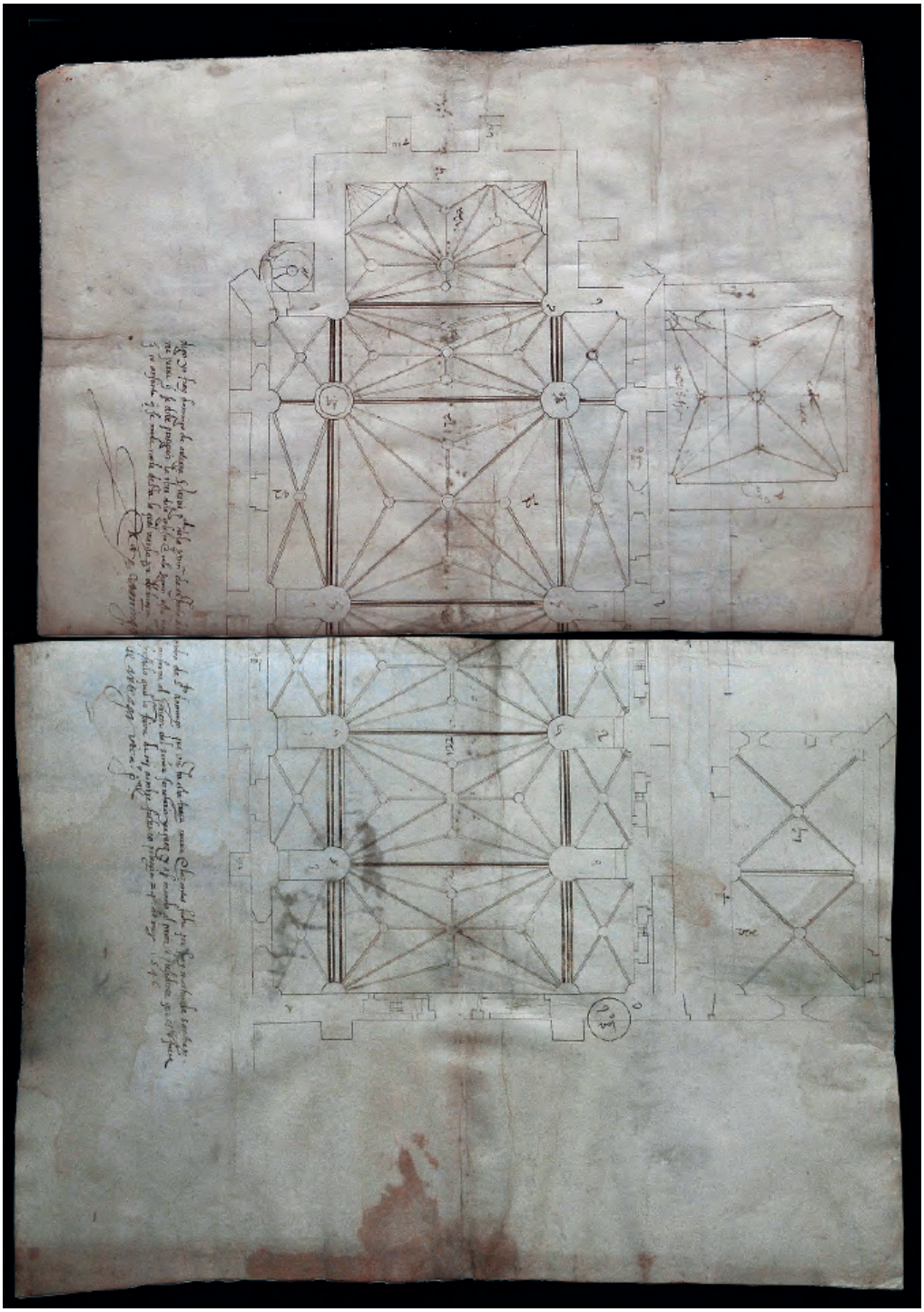
3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [A.H.P.Z.].

5. Signatura: A.H.P.Z., MPGD/000195.

6. Descripción, alcance y contenido: Tarsicio de Azcona mencionaba la existencia de un *plano sobre pergamino* (que) *ha servido para encuadernar los dos contratos de San Telmo* [Azcona, T. de, 1972, p. 34, nota nº 78]; pues bien, en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza donde se conserva en la actualidad el expediente de San Telmo, han sido recuperados e inventariados los dos pergaminos que vio el citado autor moderno, pergaminos que forman parte de un único plano y que recientemente han sido identificados con la signatura A.H.P.Z., MPGD/000195.

Este proyecto de autoría anónima, aprobado en Palencia el 24 de mayo de 1546 por el vicario general de los dominicos en España, fray Domingo de Arteaga, fue ideado como una solución más simplificada de la traza presentada en 1542 por fray Martín de Santiago para edificar la iglesia del convento de los dominicos de San Telmo de San Sebastián (A.H.P.Z., MPGD/000194, ficha nº 86). A diferencia de la traza del lego dominico, que recoge el proyecto de la iglesia y del complejo conventual, en este caso, el plano delineado con tinta sepia muestra únicamente la planimetría del templo, con anotaciones numéricas referentes a las medidas de las distintas partes de la iglesia, que mantiene la misma



tipología y medidas que la planeada por el fraile, esto es, 160 pies de largo y 70 de ancho, si bien se rebaja la altura de sus naves —la central de 85 a 65 pies, y las capillas de 30 a 25 pies—, con objeto de hacerla *mas proporcionada, recogida, devota y comoda*.

Se trata de un templo de cruz latina de una nave de tres tramos, con capillas entre contrafuertes que se cierran a menor altura, crucero de mayores dimensiones no sobresaliente en planta y cuyos estrechos brazos no destacan en anchura, pero sí alcanzan la misma altura que la nave y cabecera de igual anchura que la nave, de doble tramo, el segundo menos profundo y con altares colaterales, ábside que al exterior es plano, de planta rectangular, pero que a cierta altura se ochava por medio de trompas aveneradas dispuestas en las equinas. Al igual que en la traza de fray Martín de Santiago, se proyecta una galería adosada al lateral derecho del templo, desde la que los dominicos podrían acceder a la sacristía o a los confesionarios dispuestos en el grosor de este muro perimetral derecho, si bien también se dibujan otros dos confesionarios en el grosor del muro de los pies a ambos lados de la puerta de entrada. El desconocido autor de la traza asimismo señala el lugar en el que debían abrirse los vanos de iluminación del templo.

Este proyecto es de una gran simplicidad en lo que se refiere a la labra de los detalles ornamentales de las estructuras arquitectónicas con objeto de economizar en los gastos de la obra, frente a lo que sucedía en la traza de fray Martín de Santiago, eliminando la decoración de las claves, pináculos, arcos, ventanas y puertas, entre otros. Así, los soportes son sencillos pilares de sección cilíndrica sin molduras en su fuste. Los elaborados diseños de crucería proyectados por fray Martín para la nave, aquí quedan reducidos a bóvedas de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, disponiendo para las capillas entre contrafuertes, brazos del crucero y altares colaterales de la cabecera una crucería simple, y para el ábside poligonal con las trompas aveneradas una solución de terceletes de siete claves.

Incluso la sacristía pareció excesiva en sus dimensiones, por lo que se le dio un nuevo uso como sala capitular, cerrada con bóvedas de crucería simple y en su lugar se proyectó una nueva sacristía más pequeña adosada a la parte delantera del templo por el lateral de la Epístola, abovedada con un diseño de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas.

Asimismo, se suprimieron en este segundo proyecto, por un lado, la torre de campanas diseñada por el lego jienense a los pies del templo, junto a la portería, disponiéndose el campanario sobre la escalera de caracol cercana a la sacristía primigenia, y por otro, la tribuna abierta al altar mayor por el lado de la Epístola y la escalera de caracol de acceso a la misma destinada inicialmente a los dominicos, además del arco de entrada a la iglesia desde el claustro, tal y como se indicó en una de las cláusulas del contrato de obras fechado en 1547: *Tambien esta ordenado que se haga un arco muy desordenado y curioso en la puerta que se ha de hazer en la pared astial para entrar del claustro en la iglesia, que costaria muchos dineros y no es nesçesario ni serviria sino para curiosidad y haciendo una buena puerta se puede excusar este arco (*A.H.P.Z., P/1519/16, f. 4 r).

En definitiva, el dibujo es menos cuidadoso y detallado que el anterior, el proporcionado por fray Martín de Santiago en 1542, y también está acotado en números romanos y hecho a la misma escala. La delineación es limpia y sin concesiones, salvo el detalle de dar mayor espesor a los arcos transversales de la nave mayor como símbolo de su potencia, o quizás por estar ya volteados. Se trata de una proyección del corte horizontal de la iglesia sin cambios sustanciales respecto a la planta de 1542 en lo que concierne a la organización general, aunque con bóvedas mucho más sencillas y anticuadas, de terceletes, sin nervios o ligaduras curvas, que estaban de moda un siglo antes, advertiendo también la eliminación de todos los pináculos y de un caracol, y el traslado de la sacristía a las inmediaciones de la cabecera. Además, se aprecia que la parte que representa la iglesia propiamente dicha no está terminada de dibujar, como se advierte en varios lugares que no cierran, y que la nueva sacristía se delineó sobre el espacio alargado que en el proyecto de 1542 servía para acceder a la iglesia desde la sacristía, dando acceso a los locutorios del costado de la Epístola.

7. Soporte: Pergamino, cortado por la mitad.

8. Estado de conservación: Bueno, aunque en algún momento el diseño fue cortado por la mitad y reutilizado como cubiertas de los contratos de edificación del convento de 1541 y 1547. El soporte está restaurado. La parte de la cabecera fue recortada a posteriori, quizás cuando se usó para encuadernar uno de los contratos indicados por Tarsicio de Azcona; se

advierte además que no encajan los dibujos, seguramente, por las vicisitudes de cada parte, que ha dilatado una más que la otra; la reunificación digital es una tentativa nuestra.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Tinta sepia y aguada. La técnica del dibujo es la normal para este tipo de soporte; el entintado fue con color sepia, con trazos hechos a regla, compás y también a mano alzada.

10. Dimensiones: 62 x 43 cm. La mitad del pergamino que reproduce la zona de los pies del templo, identificada anteriormente como MPGD/195-1, mide 32 x 43 cm; y la mitad de la traza con la cabecera y crucero, antes registrada con la signatura MPGD/195-2, mide 30 x 42, 5 cm.

11. Anotaciones: En el recto del diseño se escribió una anotación, repartida entre las dos mitades del pergamino, que explica la finalidad del dibujo, coincidiendo con otros documentos que demuestran el deseo de abaratar el coste de la fundación tras una temporada de obras, con la aprobación del proyecto por parte del vicario general de la provincia de España: *Digo yo fray Domingo de Arteaga vicario g*[al] *de la pvin*[cia] *de España de la Orden de Sto Domingo que vista esta traça nueva e la antes fecha por fray Martin de Santiago, me parece que se debe proseguir en la obra de la iglesia e casa segun esta traça y conforme al parecer del señor secretario Yaquez y asi mando al prior o presidente que es o fuere que no consienta que se mude nada de esta, lo qual mando por obediencia. En fee de lo qual lo firme de mi nombre. Fecha en Palencia a 24 de mayo de 1546 /* (Rubricado: *Fray Domingo de Arteaga, vicario general*). También se señala con una inscripción el espacio destinado a la nueva sacristía: *Sacrystia*. En el vuelto del pergamino, está escrita la signatura que se le asignó originariamente a este instrumento de representación gráfica entre los fondos documentales del archivo de la casa nobiliaria, y la anotación a la referencia de los contratos de la obra que se custodiaban en su interior.

12. Escala: Sí. Su escala aproximada debe de ser 1:144.

13. Observaciones: La traza inicialmente fue guardada junto con la documentación generada por la Casa de Idiáquez, quedando posteriormente integrada en el Archivo de la Casa Ducal de Híjar en Épila, referida con la signatura Casa ducal de Híjar, Sala IV, 195-1519/1 y 195-1519/2, para la zona de los pies y de la cabecera, respectivamente. Dichos fondos fueron despositados a partir de 1987 en en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, identificando la parte del pergamino que corresponde a la cabecera o mitad izquierda con la signatura A.H.P.Z., MPGD/195-2, y el otro pergamino en el que se recoge la zona de los pies o mitad derecha con la signatura A.H.P.Z., MPGD/195-1. Recientemente, en el año 2018, ambos pergaminos, que forman parte de un único plano, han sido catalogados con una nueva signatura única, A.H.P.Z., MPGD/000195.

14. Comentario: El convento de San Telmo de San Sebastián, financiado desde 1541 por los patronos Alonso de Idiáquez y Gracia de Olazábal, se comenzó a construir en 1544 de acuerdo a la traza dibujada en 1542 por el hermano lego dominico fray Martín de Santiago (A.H.P.Z., MPGD/000194, ficha nº 86). Sin embargo, en 1546 se consideró que este proyecto era excesivo, por sus dimensiones y el previsible coste económico de su ejecución, por lo que fue sustituido por esta otra traza más simplificada de autoría anónima que fue aprobada en Palencia el 24 de mayo de 1546 por el vicario general de los dominicos en España, fray Domingo de Arteaga. Esta fue realizada sobre un pergamino que ha llegado hasta nuestros días cortado en dos mitades, al ser empleado como cubiertas para encuadernar los contratos de la obra del convento firmados en 1541 y 1547. En dicho diseño únicamente se recoge la planta de la iglesia, sin el complejo conventual, como era el caso del proyecto facilitado por fray Martín, respetando el esquema planimétrico propuesto por el tracista dominico, de una nave y capillas entre contrafuertes, crucero, cabecera plana y sacristía, sobre la que se han proyectado bóvedas de crucería simple y de terceletes.

Este nuevo instrumento de representación gráfica tuvo su correspondencia en la redacción de un segundo contrato fechado el 12 de enero de 1547, en el que se reconocía que las obras se habían comenzado de acuerdo a la traza de fray Martín de Santiago *la qual a los que la han visto y entendido y a personas de la Orden y singulares y qualificadas en ella, paresce verdareramente muy grande, excesiva y demasiada y no hecha con el miramiento y consideracion que se pudiera y deviera*, lo que había obligado a reformarla *no diminuyendo ni mudando aquella quanto a la grandeza, forma y hedificio ni en ninguna cosa substancial*, es decir, manteniendo las dimensiones de largo y ancho y eliminando *algunas curiosidades y cosas no*

necesarias y superfluas, como el arco *desornamentado y curioso* de acceso a la iglesia, para ejecutarla *mas proporcionada, recogida, devota y comoda (*A.H.P.Z., P/1519/16).

Curiosamente, tal y como apuntó hace unos años Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, un cambio similar de simplificación de los elementos arquitectónicos motivado por la reducción de los costes de la fábrica se produjo de la mano de Rodrigo Gil de Hontañón en la traza que fray Martín de Santiago había proporcionado para el convento de San Esteban de Salamanca, como expresó el arquitecto en 1560, *porque en quitarle los pilares multidos y remates, que eran obra biziosa y superflua y no necesaria, se ahorra la costa en dha. obra mas de mill e quinientos ducados y por esto no queda menos arte ny valor este hedifiçio antes mas onesto y onrado y seguro (…) y es obra llana y no costosa en labores escusadas*, justificando así el cambio de estilo del "moderno" al "romano" en la zona del crucero y la cabecera.

La fábrica del templo de San Telmo fue contratada el 15 de febrero 1547 por Domingo de Aranzalde, Martín de Axobin, Martín de Gorostiola y Domingo de Eztala bajo la supervisión del veedor Juan de Sarobe hasta 1550, si bien a partir de 1551 les sucedieron en la obra Martín de Bulucua y Martín de Sagarzola, quedando finalizada en su mayor parte para comienzos de 1562.

La iglesia resultante de la materialización de este proyecto edilicio sobresale por la sencillez estructural y austeridad ornamental con la que fue acometida, como es visible en la actualidad, no solo al exterior, sino también al interior, quedando sustentada por soportes cilíndricos de fuste liso de diferente grosor y altura que se disponen a lo largo de la nave, crucero y cabecera, a manera de columnas toscanas. Esta sobriedad arquitectónica también se aplicó a la labra de los arcos —tanto a los de medio punto de acceso a las capillas laterales, al escarzano que da paso al sotocoro y a los arcos apuntados que delimitan los tramos abovedados que cierran el templo—, además de a las ventanas abiertas en la parte superior de los muros, vanos rectangulares perfilados con sencillas molduras, dos tracerías verticales y una horizontal, a lo que se suma el sencillo óculo circular dispuesto sobre el coro alto.

En el caso de los abovedamientos, los diseños de la traza de 1546 no se siguieron en su mayor parte al pie de la letra, utilizándose además de la solución de terceletes de siete claves en la cabecera, y la bóveda de terceletes de cinco claves, con la polar y subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, en las capillas laterales de la nave, altares colaterales de la capilla mayor y primitiva sacristía, otros modelos nervados enriquecidos mediante el tendido de combados de flexión cóncava y convexa, quedando todo el lomo de la nave recorrido por una ligadura que sigue al eje direccional del templo desde el espacio de la cabecera hasta la zona de los pies. Las bóvedas fueron ornamentadas con elaboradas claves pétreas que acogen las armas de los fundadores, rosetas o cabezas de ángeles, entre otros motivos propios del lenguaje renacentista. Por su parte, la tribuna de los fundadores, adosada al lateral izquierdo de la cabecera, se cerró con una cúpula acasetonada decorada con rosetas, solución de abolengo clásico excepcional en el panorama de la arquitectura del segundo tercio del Quinientos en el norte peninsular.

En el caso de la sacristía proyectada en la parte delantera del templo por el lateral de la Epístola, con una bóveda de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, no llegó a ejecutarse, siendo finalmente promovida años después por el hijo de los promotores del convento, Juan de Idiáquez, en 1609, de acuerdo a las trazas de Pedro de Brizuela y Jerónimo de Soto, quedando cerrada con una bóveda de lunetos.

En esta traza de 1546 también se introdujeron otros cambios de mayor calado que propiciaron reformas posteriores, como la introducción de dos pilares suplementarios para reforzar la estructura del coro y otras modificaciones y distorsiones en el costado norte del templo. Aun cabe extraer una consecuencia más, pues las bóvedas de la iglesia actual no siguen la traza ahorrativa de este dibujo de 1546, sino que se aproximan más al primer proyecto, en la línea de las bóvedas de nervaduras curvas propuestas por fray Martín de Santiago de 1542, con lo que se demuestra que, como en el caso de la catedral de Segovia, podían existir simultáneamente dos trazas operativas, siempre y cuando, llegado el momento oportuno, eligiesen la más adecuada a las circunstancias, pues el sistema estructural y decorativo tardogótico ofrecía muchos puntos de ajuste para permitir cambios sin que estos afectasen al rigor general del resultado. En cualquier caso, parece evidente que el carácter ojival de un proyecto del XVI podía residir exclusivamente en las bóvedas, ya que cualquier otro elemento podía resolverse en clave renacentista o con formas lisas, carentes de connotaciones estilísticas específicas.

15. Unidades de descripción relacionadas: Esta traza de autoría anónima fue aprobada en 1546 en sustitución del primer proyecto presentado en 1542 por fray Martín de Santiago (ficha nº 86), como una solución más simplificada que pretendía economizar considerablemente el costo de la construcción del convento dominico, eliminando, por ejemplo, la torre de campanas proyectada a los pies del templo y la tribuna de los dominicos que habría de abrirse al altar mayor por el lateral derecho, además de construir otra sacritía de dimensiones menores y prescindir fundamentalmente de los detalles ornamentales de las estructuras arquitectónicas que el fraile jienense había dibujado en su planta, considerados superfluos. Dicho diseño tuvo su correspondencia en la redacción de un segundo contrato fechado el 12 de enero de 1547, documento que fue dado a conocer por Azcona en el libro que escribió en 1972 sobre este convento.

16. Bibliografía: Azcona, T. de, 1972, pp. 34-38, y pp. 98-104; Fernández Arenas, J., 1977; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., 1987, p. 34; Casaus Ballester, Mª J., 1997; Ayerza Elizarain, R., 1998; Jiménez Martín, A., 2011, p. 409.

Alfonso Jiménez Martín y María Josefa Tarifa Castilla

91. Proyecto para la construcción de la cabecera y crucero de la iglesia parroquial de la Invención de la Santa Cruz de Aguilar de Codés (Navarra)

1. Título: Proyecto para la construcción de la cabecera y crucero de la iglesia parroquial de la Invención de la Santa Cruz de Aguilar de Codés (Navarra).

2. Fecha: 1546.

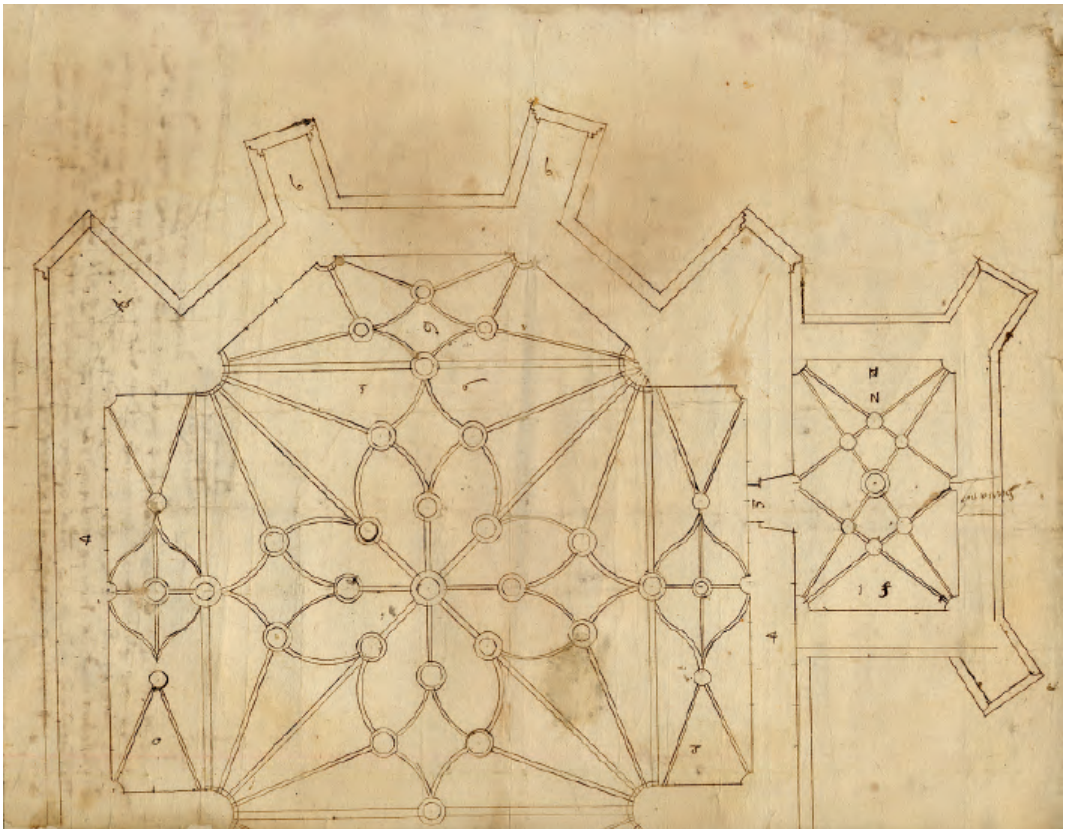
3. Autor: Jorge de Olate (atribuido).

4. Localización: Pamplona. Archivo General de Navarra [A.G.N.].

5. Signatura: A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 352.

6. Descripción, alcance y contenido: El dibujo reproduce la planta de la cabecera poligonal, crucero y sacristía de la iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Codés, cerrados con bóvedas de crucería de diferentes diseños. El proyecto edilicio fue elaborado con objeto de acometer a partir de 1546 la ampliación del templo medieval por la zona de la cabecera, obra que contrató el maestro vizcaíno Jorge de Olate de acuerdo a esta traza facilitada por el propio artífice, según refiere la inscripción anotada en el vuelto del diseño. Dicha fábrica fue continuada a partir de 1552 por los canteros vizcaínos Cristóbal de Zúñiga y Juan de Lameaja, quienes, una vez concluida la obra, presentaron esta planta en un pleito iniciado ante los tribunales reales navarros en 1567 con objeto de que se comprobase la fidelidad a la misma en el trabajo realizado, asegurando que era el proyecto gráfico originario facilitado en un primer momento por Olate.

Este dibujo realizado sobre papel con tinta sepia representa la planta de un amplio crucero de planta rectangular, con el espacio central cuadrado y dotado de estrechos brazos, y una cabecera poligonal de tres paños con contrafuertes dispuestos en diagonal, además de una sacristía adosada al muro exterior del brazo derecho del crucero, con las esquinas exteriores reforzadas por estribos de disposición diagonal. Sobre estos espacios arquitectónicos se han proyectado diferentes sistemas de abovedamientos formados por soluciones nervadas de variado diseño, en las que se dibujan claves circulares lisas. Por su complejidad,



destaca la bóveda dispuesta sobre el tramo central del crucero, formada por nervios cruceros, terceletes que no llegan a encontrarse, ligaduras rectas y combados. Las bóvedas que cierran los brazos del transepto están compuestas por terceletes, ligaduras rectas y combados, mientras que el presbiterio se cierra con terceletes y combados. Finalmente, la sacristía, adosada al brazo del crucero por el lado de la Epístola, presenta una singular bóveda de crucería formada por nervios cruceros o diagonales y unos terceletes que se prolongan hasta los puntos medios de los lados largos, lo que genera una suerte de rombo en torno al polo.

El diseño de la bóveda del tramo central del crucero es idéntico a la bóveda que cierra el espacio central del crucero de la entonces iglesia colegial de Santa María la Redonda de Logroño, en el que estaba trabajando a comienzos de la década de 1540 Juan de Acha, uno de los maestros que presentó una propuesta de traza en la subasta del templo navarro en 1546, abovedamiento que nuevamente fue proyectado sobre uno de los tramos del ala norte del claustro de la catedral de Calahorra. Estas coincidencias de bóvedas son reflejo, en primer lugar, de la difusión de ciertos tipos de diseños de crucería que responden al gusto que los promotores de la época tenían por los mismos hasta fechas muy avanzadas del siglo XVI, así como a la reutilización de dichos proyectos por parte de los maestros que estaban al frente de las fábricas.

En la traza se incluyeron anotaciones escritas de números y letras; inscripciones que completaban el dibujo y pretendían evitar cualquier tipo de duda o error a la hora de ponerlos en práctica, por ejemplo, indicando en este caso concreto el grosor que debían tener los muros. Asimismo, también se señala con una línea ondulante dibujada en el interior de los contrafuertes que delimitan la cabecera, que los estribos que habían de disponerse al exterior debían ser escalonados en altura, tal y como se construyeron y podemos

apreciar hoy en día, solución, por otro lado, muy utilizada en los templos de La Rioja, territorio muy próximo a esta localidad navarra.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido restaurado en el año 2008.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: 31 x 39 cm.

11. Anotaciones: En el recto se anotaron números que corresponden a las medidas o grosor de los muros, además de letras mayúsculas. En el vuelto del papel el notario Juan Rodríguez de Segura escribió: *Año de mil quinientos sesenta y nuebe años ultimo dia del mes de septiembre en la villa de Aguilar maestre Martin Lopez de Totorica y Juan de Horbara maestros canteros nombrados por parte de la dicha yglesia de Santa Cruz de Aguilar y Xristobal de Çuñiga y Juan de Meax canteros y estando presentes don Marco Perez cura Blasyo Hernandez de Medrano alcalde Pedro Martinez primiciero los dichos Juan de Meax y Xristobal de Çuñiga exibieron la presente traça y juraron en forma ser la misma traza con que se remato la dicha hobra como consta de los autos que van comulados en la presente escritura y de presentes por testigos don Francisco Perez clerigo y Martin Crespo vezino de la dicha villa de Aguilar y en fee dello lo firmo Juan Rodriguez de Segura*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: La traza procede del Fondo de Corte Mayor de Navarra, del proceso judicial nº 211729 en el que originariamente se encontraba inserta. Desde hace unos años, este diseño forma parte de los fondos de la Sección de Cartografía-Iconografía de dicho archivo, identificado con la signatura A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 352.

14. Comentario: El 8 de agosto de 1546 se subastó la ampliación de la iglesia parroquial de Aguilar de Codés por la zona de la cabecera medieval, fábrica que se adjudicó el maestro vizcaíno Jorge de Olate por 1.990 ducados y de acuerdo a una traza facilitada por él mismo. Se trataba de un diseño realizado sobre papel, que, una vez concertada la fábrica, sería utilizado como modelo a seguir, por lo que no se podía modificar, salvo que se acordase lo contrario con posterioridad entre ambas partes contratantes, traza que podría ser revisada, tanto durante el proceso de ejecución de la fábrica, como tras la conclusión de la misma, con objeto de comprobar la adecuación que el maestro había tenido al llevarla a la práctica. De acuerdo con el condicionado de la obra, la intervención arquitectónica dotaría a la iglesia de una cabecera poligonal y un crucero de brazos poco profundos, quedando todo este nuevo espacio cerrado a la misma altura por encima del nivel de la bóveda de la nave y recorrido en la parte superior de los muros perimetrales por un entablamento. Por su parte, la sacristía, adosada al lateral de la Epístola, contaría con una puerta de acceso desde el interior del templo y una ventana para la correspondiente iluminación de la estancia. Esta fábrica se realizaría aprovechando el despojo de piedra del cementerio, la sacristía y capilla mayor existentes que debían derribarse, pincelando con posterioridad los muros interiores, remarcando el despiece de los sillares.

Olate no finalizó la obra en los seis años estipulados en el contrato, por lo que en 1552 traspasó la empresa edilicia a los canteros vizcaínos Cristóbal de Zúñiga y Juan de Lameaja a condición de que la concluyesen de acuerdo al mismo diseño presentado para ello. Sin embargo, Zúñiga y Lameaja introdujeron modificaciones en la fábrica, erigiendo los muros más gruesos con respecto a las medidas recogidas en el condicionado y en la traza, con objeto de soportar adecuadamente el empuje de la bóveda, mejoras que querían que se les abonasen, aparte del precio fijado en el contrato, por lo que en 1567 iniciaron ante los tribunales reales navarros un pleito solicitando el pago de su trabajo. Con objeto de poder llevar a cabo la tasación de la fábrica, los referidos Zúñiga y Lameaja presentaron ante el Consejo Real *la traza con que se remato la dicha obra, la que no estaba firmada*, indicando que *no a sido mudada ni trocada en cosa alguna*, proyecto arquitectónico que fue adjuntado al proceso judicial (A.G.N, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 211729).

Con objeto de verificar si la traza presentada en el pleito por Zúñiga y Lameaja era la originaria, ya que no estaba firmada, el 3 de octubre de 1569 se llamó a declarar a los tribunales reales a Jorge de Olate, el cantero que había rematado la obra en 1546 y presentado dicho diseño. El maestro se excusó por no dar una contestación certera, expresando que dado que hacía más de veinte años que había contratado la fábrica y proporcionado la traza, no tenía la seguridad de que fuese la misma, aunque consideraba *que las*

letras de guarismo que suma el anchor y largor de la capilla y gruesos de las paredes y ancho de hornezinas, le parece ser suyas y aberlos hecho el mismo las dichas letras, porque de la forma y manera dellas las acostumbra azer, y que por aber dieziocho años quel ubo entregado la obra (...) no se puede certificar ser la mesma traza.

A pesar de no quedar clara la autoría del dibujo, la ampliación efectuada por Zúñiga y Lameaja fue supervisada el 11 de octubre de 1569 por Martín López de Totorica y Juan de Orbara. De acuerdo con el proyecto gráfico presentado en el proceso, expresaron que la fábrica se había ejecutado conforme al mismo, aunque con las paredes más gruesas, estimando su valor en 3.029 ducados, frente a los 1.990 ducados en que fue rematada la obra. El vicario, mayordomos y primicieros de la iglesia impugnaron la tasación, apelando en noviembre de 1569 que la valoración no se había realizado de acuerdo a la traza originaria de Olate, que estaba firmada, entre otros, por el doctor Nieto, provisor del obispado de Calahorra. Ante la acusación de sustitución fraudulenta del proyecto arquitectónico originario, Zúñiga y Lameaja ratificaron a finales de enero de 1570 que no existía otra traza más que la que ellos expusieron en el proceso realizada por Jorge de Olate, *la qual estuvo siempre con el libro de la visita en poder de los vicarios que han sido en la iglesia de Aguilar asta que por el dicho obispo fue mandado exebir para mostrar a los dichos maestros para efecto de tasar la dicha obra de la dicha yglesia.*

Finalmente, la sentencia dictaminada por la Corte en Pamplona el 3 de octubre de 1570 ordenó al Cabildo pagar a los maestros Zúñiga y Lameaja los 3.029 ducados en que fue tasada la obra, incluidas las mejoras, quedando obligados Zúñiga y Lameaja a reparar a su costa ciertos defectos que habían aparecido en la cubierta en el plazo de un año.

En definitiva, esta traza fue ideada por uno de los aventajados artífices que poseía la habilidad de dibujar y a través de la que se controló el proceso constructivo de ampliación del templo. Dicho diseño aseguró la buena ejecución de la fábrica de acuerdo al proyecto inicial, complementado la escritura notarial que garantizaba el acuerdo pactado entre ambas partes contratantes y que ante la duda de su cumplimiento fue exhibida en el proceso judicial.

En la actualidad se puede apreciar con claridad la ampliación acometida en la iglesia parroquial de Aguilar de Codés desde la década de 1540 a partir del lugar ocupado por la cabecera medieval recta que enlazaba con el último fajón de la nave, en el muro que da al actual crucero. Esta fábrica acometida en el siglo XVI se cubre a mayor altura, quedando el crucero delimitado por pilares cilíndricos en los que se embuten los nervios de las bóvedas de crucería que se voltean sobre el mismo, abovedamiento nervado que asimismo presenta la cabecera poligonal de tres paños y que queda oculto bajo la mazonería del retablo mayor con que fue dotado el templo en el siglo XVIII.

La bóveda que cierra el espacio central del crucero no se corresponde exactamente con el diseño de crucería propuesto en la traza de 1546, sin que podemos aseverar con seguridad si dicha modificación se realizó en un primer momento con las reformas introducidas por Olate, Zúñiga y Lameaja en la primera fase constructiva desarrollada entre 1546 y comienzos de la década de 1560; si el cambio de la disposición del molduraje de la bóveda de crucería tuvo lugar con motivo de las reparaciones emprendidas en 1571, cuando se les permitió a los maestros *remober los combados de la dicha capilla y hazerlos menores en probecho de la dicha capilla y perfeccion della*; o si finalmente corresponden a una intervención posterior a 1590, cuando el estado de deterioro de la bóveda con peligro de desprendimiento seguía siendo evidente. El abovedamiento de dicho espacio que ha llegado hasta nuestros días en este templo es mucho más sencillo, formado por una bóveda de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, a las que se suman otras nervaduras rectas que parten de las claves dispuestas en los diagonales para enlazar con las claves de los terceletes, describiendo un octógono de lados rectos en torno a la clave polar. Asimismo, el sistema de abovedamiento dibujado en la traza para los brazos del crucero tampoco fue materializado en la fábrica con precisión, introduciendo alguna variante, al igual que sucedió con la sacristía, que se cierra con una bóveda de terceletes de cinco claves, con la polar y subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas.

15. Unidades de descripción relacionadas: La traza de acuerdo a la que se debía acometer la ampliación de la cabecera y crucero de la iglesia parroquial de Codés, fue exhibida en el pleito iniciado por los maestros Cristóbal de Zúñiga y Juan de Lameaja ante los tribunales reales navarros con objeto de que

se supervisase la correcta ejecución de la fábrica, quedando inserta entre la documentación generada por el proceso judicial (A.G.N, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 211729). En este litigio también se presentó una copia del contrato de la obra fechado en 1546, cuya existencia y transcripción se dio a conocer en un artículo dedicado a esta iglesia en 2017.

16. Bibliografía: Tarifa Castilla, Mª J., 2016, pp. 109-114; Tarifa Castilla, Mª J., 2017, pp. 194-202.

María Josefa Tarifa Castilla

92. Dos fragmentos del proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de San Martín de Biel (Zaragoza)

1. Título: Dos fragmentos del proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de San Martín de Biel (Zaragoza).

2. Fecha: 1547.

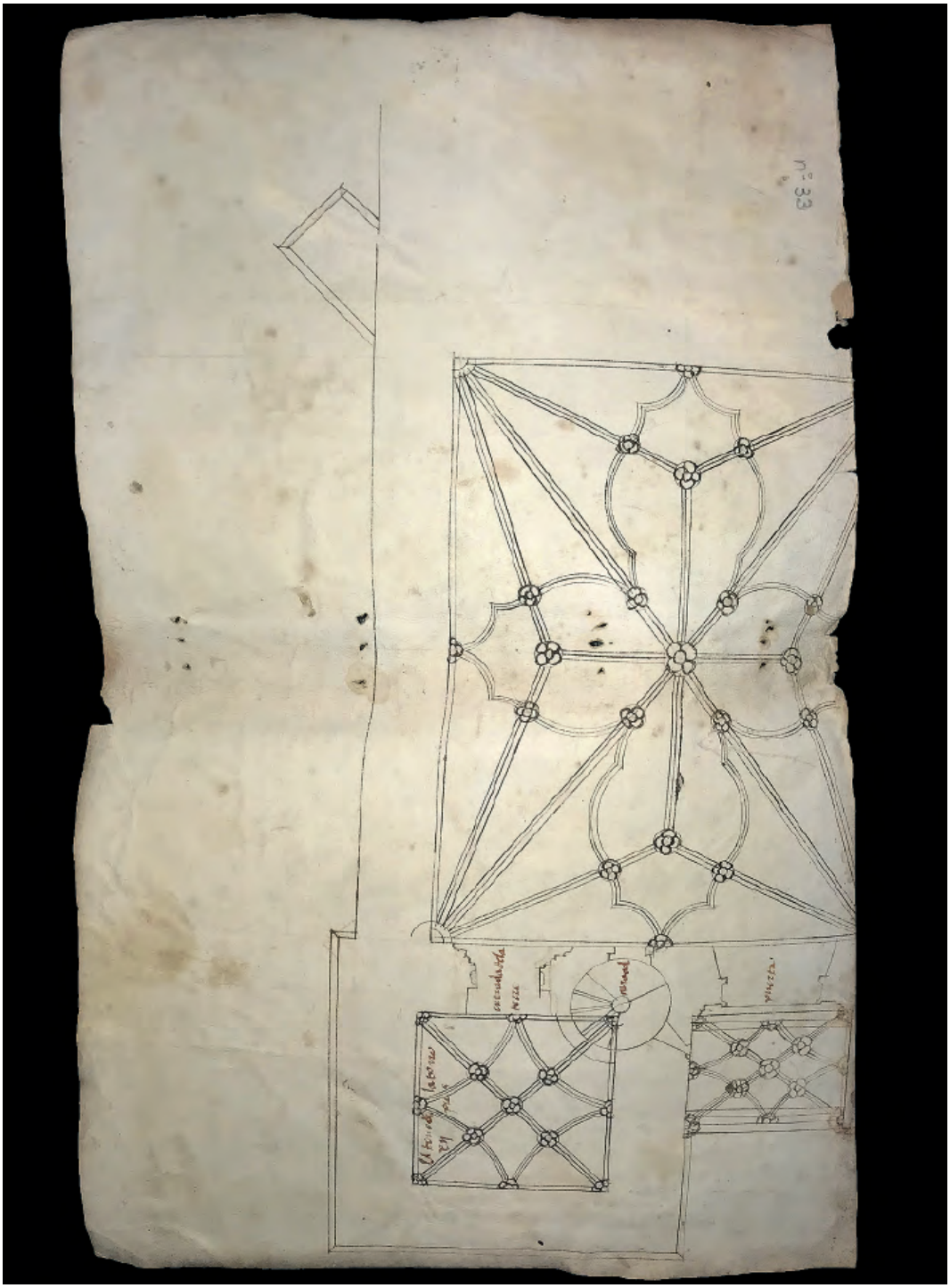
3. Autor: Francisco de Marrubiza (atribuido).

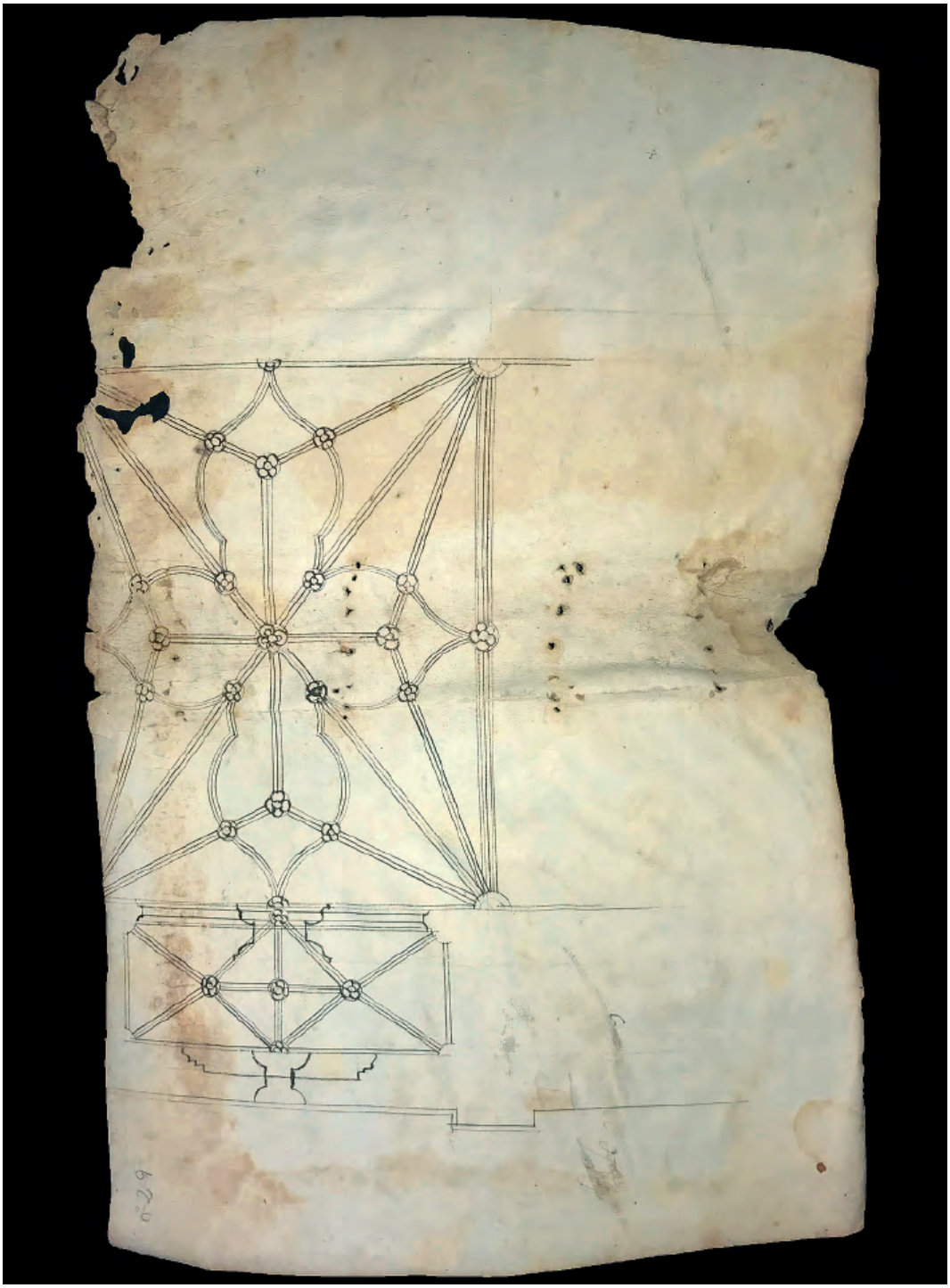
4. Localización: Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Archivo de Protocolos Notariales de Ejea [A.P.N.E.].

5. Signatura: El primer fragmento sirve de cubierta al protocolo de Pedro Ximénez correspondiente a 1547, cuya signatura es 33, y el segundo sirve de cubierta al protocolo de este mismo notario correspondiente a 1543, cuya signatura es 29.

6. Descripción, alcance y contenido: Son dos fragmentos de un pergamino. En el primero (nº 33), se recoge el último tramo de los pies de la nave del templo, tal y como se deduce por la presencia de un contrafuerte esquinado en el ángulo superior izquierdo, y por la proyección en planta de la torre justo en el extremo opuesto. Además de estos elementos, refleja mediante "transparencias" en los muros, los perfiles de puertas, vanos de iluminación y la existencia de una escalera de caracol entre la torre y el acceso al templo, así como las proyecciones de los diseños de los abovedamientos del último tramo del buque del templo, del hueco de la torre y del portegado.

El primero se construye sobre un diseño de terceletes de cinco claves, en el que la polar y las subsidiarias están unidas mediante ligaduras rectas. Además, de unas claves situadas en los diagonales parten, en sentido perpendicular al eje direccional del templo, siguiendo una simetría especular, sendos combados de perfil convexo, con un punto de inflexión en su desarrollo, que alcanzan los terceletes de los lados cortos poco antes de su encuentro, generando una nueva teoría de claves de las que nacen sendos nervios curvos de perfil cóncavo, con un punto de inflexión en su desarrollo, que van a morir a los puntos medios del tramo, generando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos característicos pies de gallo quebrados mediante doble conopio. De las claves situadas en los diagonales, pero siguiendo el eje direccional del templo, adoptando, una vez más, una simetría especular, arrancan unos combados de perfil convexo que alcanzan los terceletes poco antes de su encuentro, dando lugar a la aparición una nueva teoría de claves de las que parten otros nervios curvos de perfil cóncavo, con un punto de inflexión en su desarrollo, que van a morir a los puntos medios del tramo, conformando con los lanzados desde los terceletetes del mismo lado, unos pies de gallo quebrados mediante doble conopio. Por su parte, tanto la bóveda del hueco de la escalera como la del portegado obedecen a un diseño de crucería simple, en el que, de unas claves señaladas en los diagonales, arrancan, en sentido





divergente, y siguiendo una simetría especular, sendos combados de flexión cóncava que van a morir a los puntos medios del tramo, lo que acaba generando una suerte de rombo de lados curvos en torno al polo.

Por su parte, el segundo fragmento refleja el segundo tramo del buque del templo comenzando por los pies, y la capilla abierta al mismo en el lado de la Epístola, con nuevas "transparencias" para señalar los perfiles de hornacinas y vanos de iluminación, y las proyecciones de sus bóvedas de crucería. La del tramo de la nave es idéntica a la descrita en el primer fragmento; mientras que la de la capilla lateral obedece a un diseño aparentemente complejo, en el que, de la clave polar arrancan sendas ligaduras que alcanzan los puntos medios de los lados largos, y otras dos que alcanzan las claves en las que se funden los terceletes de los lados cortos. De ellas parten, en última instancia, dos nuevas ligaduras rectas que van a morir a los puntos medios de los lados largos.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Regular. El pergamino original se recortó generando, por lo menos, estos dos fragmentos, que fueron reutilizados para encuadernar sendos protocolos notariales, por lo que presentan daños por las costuras. Además, los dos fragmentos se encuentran alabeados y agrietados, y presentan dobleces en las zonas que actuaron —y continúan funcionando— como lomos, que dificultan su manejo.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: El primero (nº 33), mide 20,5 x 33,5 cm; el segundo (nº 29), 20,4 x 32,7 cm.

11. Anotaciones: Tan solo presenta anotaciones el primer fragmento (nº 33), en el recto, distribuidas por el diseño: *El rouo de la torre XII pies* / *Entrada de la torre* / *Caracol* / *Puerta*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El primer fragmento sirve de encuadernación al protocolo de Pedro Ximénez correspondiente a 1547 (signatura 33); el segundo, al protocolo de este mismo notario de 1543 (signatura 29). El diseño original formó parte de la capitulación suscrita por los miembros del capítulo eclesiástico y los representantes del concejo de Biel con Francisco de Marrubiza para la ejecución de la segunda fase constructiva de la iglesia parroquial de San Martín de la localidad [A.P.N.E., Pedro Ximénez, ff. 63 r-68 r, (Biel, 13-XI-1547); documento publicado en Menjón Ruiz, Mª S. y Alegre Arbués, F., 1994-1995, doc. nº 14, pp. 104-107].

14. Comentario: El capítulo eclesiástico y el concejo de Biel encargaron el derribo del viejo templo medieval de la localidad y el inicio de la construcción del nuevo, incluyendo la cabecera, el primer tramo de la nave y la sacristía, a Francisco de Marrubiza —probablemente, el mismo maestro que había contratado la construcción de la iglesia de Senés de Alcubierre (Huesca) junto con Juan de Monoya, maestro de aljez, en 1539 (ficha nº 77)—, con el que suscribireron las correspondientes capitulaciones el primero de junio de 1541. El maestro, que se comprometió a desmantelar el viejo edificio medieval con sumo cuidado para poder aprovechar su piedra en la nueva fábrica, concluyó los compromisos que había asumido, y los contratantes le confiaron la conclusión del buque del templo —con la construcción de dos nuevos tramos y una torre campanario en el flanco suroccidental—, mediante un nuevo acuerdo, rubricado el 13 de noviembre de 1547, que se ilustró con un diseño en pergamino del que proceden los dos fragmentos que nos ocupan.

La documentación exhumada permite conocer que Marrubiza falleció en el curso de los trabajos correspondientes a esta segunda fase, en 1552. Su deceso obligó a tasar lo realizado hasta ese mismo momento, una labor que corrió a cargo de Domingo de Aranzalde y Juan de Landerráin, y a contratar la prosecución de la empresa con el propio Aranzalde y Juan de Marrubiza —al que, a pesar de lo confusas que resultan las referencias de archivo, cabe identificar con el hijo del finado— en junio de ese mismo año. La actuación de estos dos profesionales fue tasada por Pedro de Idiazábal, y de nuevo, por Juan de Landerráin, en 1559, pero los eclesiásticos y el concejo de la localidad aún habrían de contratar la ejecución de toda una serie de trabajos en ladrillo —la construcción de una galería de arquillos para facilitar la ventilación de la zona del bajocubierta y el recrecimiento del campanario— con Domingo de Ygola algunos años más tarde, el 20 de noviembre de 1581.

Los fragmentos correspondientes al proyecto ideado para la segunda fase constructiva del templo que han llegado hasta nosotros reflejan una técnica muy apurada, el recurso a las "transparencias" para señalar sobre la planta los perfiles, cuidadosamente moldurados, de puertas y vanos de iluminación, así como el desarrollo de propuestas sumamente imaginativas, basadas en el empleo tanto de ligaduras rectas como

de combados, para los abovedamientos del templo, que, en buena medida, fueron las que terminaron aplicándose en la construcción del edificio, que ha sido recientemente restaurado.

La identificación del Francisco Marrubiza que había contratado la construcción de la iglesia de Senés de Alcubierre con el maestro homónimo que asumió las primeras fases de las obras de la de Biel permite explicar las similitudes técnicas y formales que pueden descubrirse entre el diseño presentado para el primero de los proyectos, estudiado en este mismo volumen (ficha nº 77), y los dos fragmentos analizados en esta ficha. Asimismo, resulta interesante constatar que algunos de los convencionalismos representativos utilizados en la ejecución de estos dibujos, como la plasmación de los nervios de las bóvedas mediante tres delgadas líneas paralelas, e incluso algunos diseños de abovedamiento, como la crucería con combados cóncavos formando un rombo de lados curvos en torno al polo, todavía pueden reconocerse en un tercer instrumento de representación gráfica, el incluido en el contrato para la construcción de la parroquia de San Martín de Soravilla, en Andoáin (Guipúzcoa), firmado con Juan de Marrubiza, hijo de Francisco, en 1564, que también se analiza en este mismo catálogo (ficha nº 122).

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha adelantado en el apartado "Observaciones", el primer fragmento todavía sirve de encuadernación al protocolo de Pedro Ximénez correspondiente a 1547 (signatura 33); mientras que el segundo de los fragmentos todavía continúa utilizándose para proteger el volumen de documentación de este mismo escribano de 1543 (signatura 29). Asimismo, conviene insistir en que el dibujo original formó parte del contrato firmado por los miembros del capítulo eclesiástico y los representantes municipales de Biel con Francisco de Marrubiza para la ejecución de la segunda fase constructiva de la iglesia parroquial de la localidad, dedicada a San Martín [A.P.N.E., Pedro Ximénez, ff. 63 r-68 r, (Biel, 13-XI-1547); documento publicado en Menjón Ruiz, Mª S. y Alegre Arbués, F., 1994-1995, doc. nº 14, pp. 104-107].

16. Bibliografía: Menjón Ruiz, Mª S. y Alegre Arbués, F., 1994-1995; Ibáñez Fernández, J., 2005, pp. 57-58; Ibáñez Fernández, J., 2007a, pp. 199-200.

Javier Ibáñez Fernández

93. Proyectos para la construcción de la iglesia parroquial de San Vicente de San Sebastián (Guipúzcoa)

1. Título: Proyectos para la construcción de la iglesia parroquial de San Vicente de San Sebastián (Guipúzcoa).

2. Fecha: 1548.

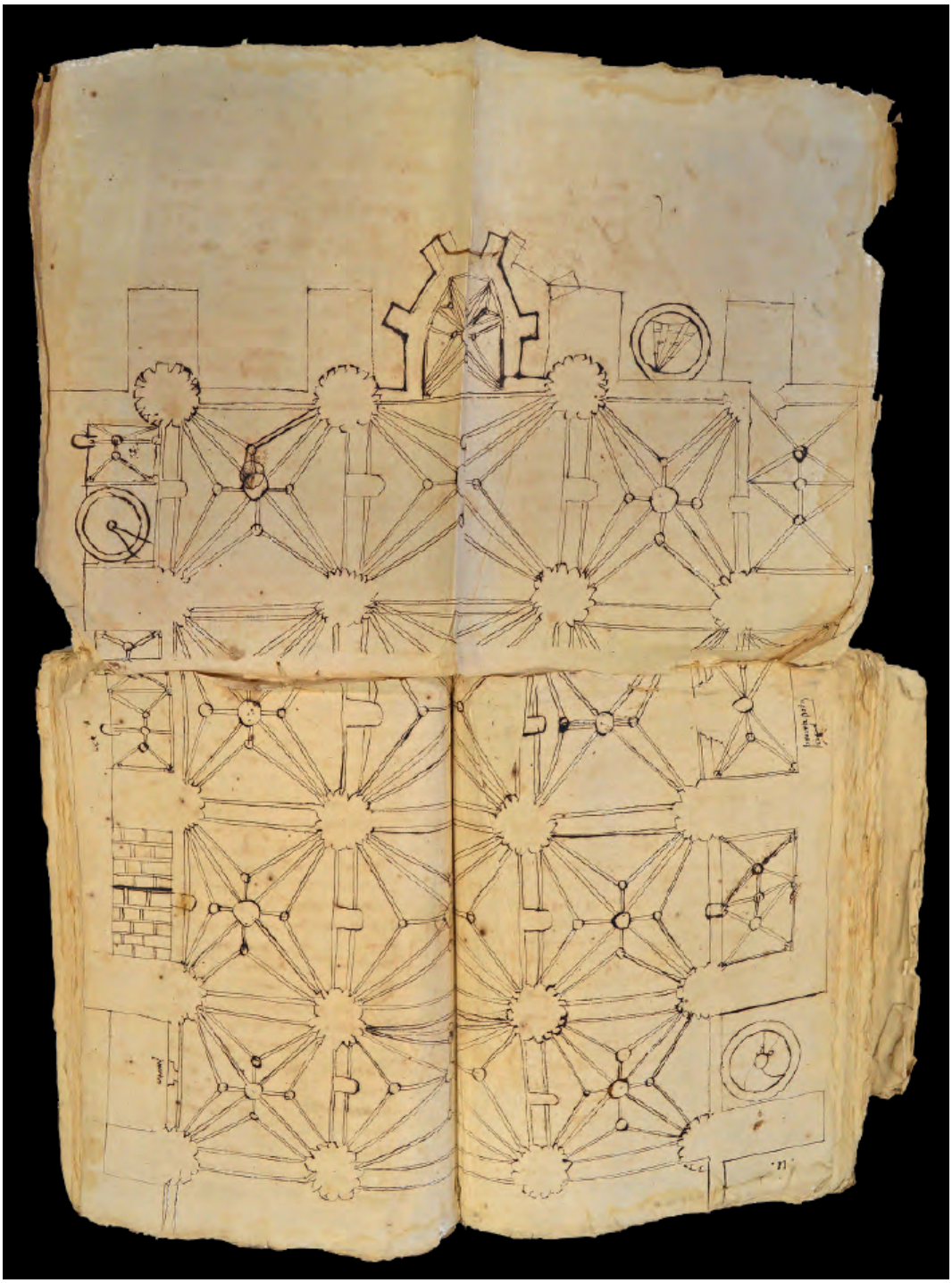
3. Autor: Desconocido.

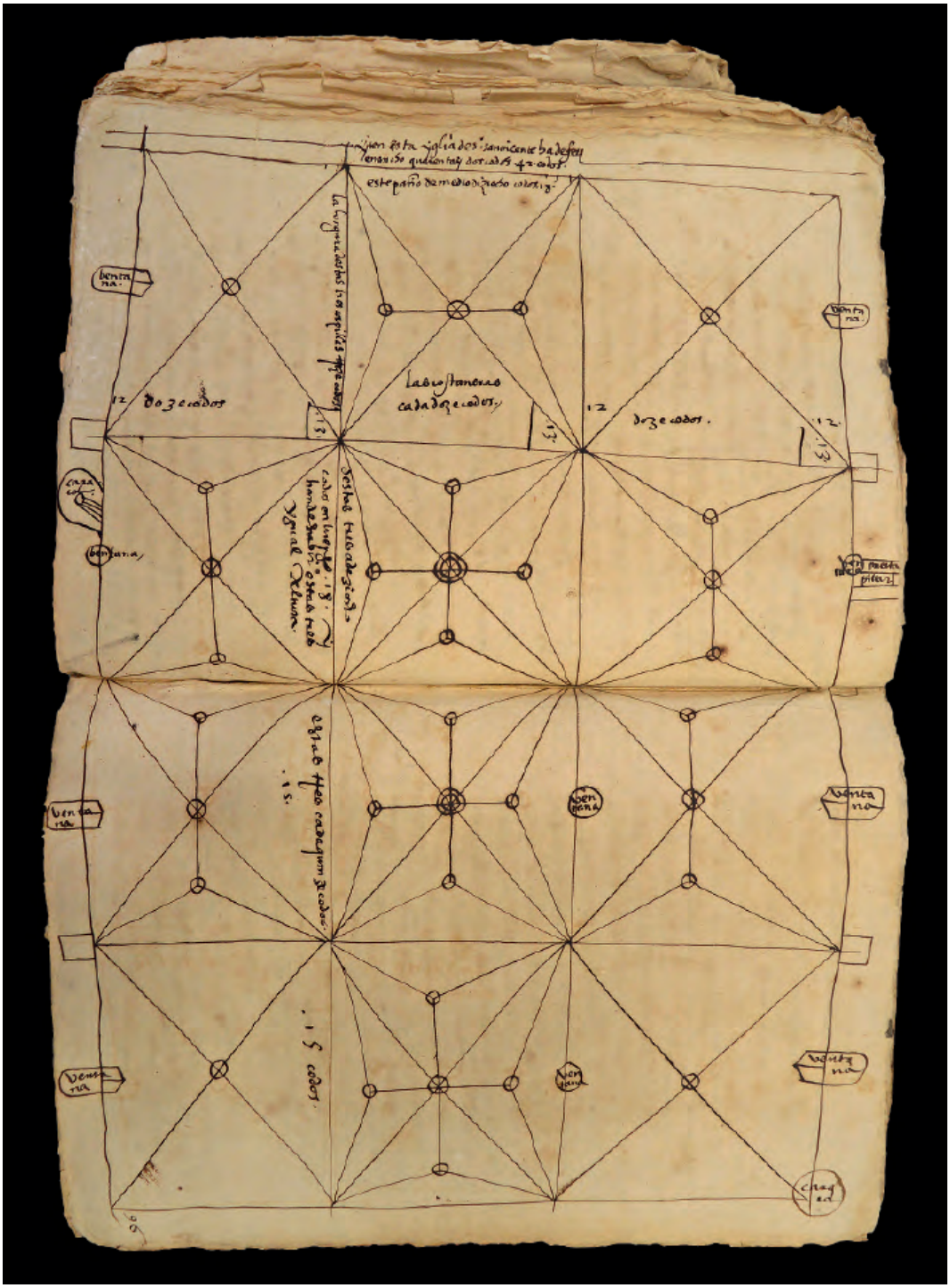
4. Localización: Zaragoza. Archivo Diocesano de Zaragoza [A.D.Z.].

5. Signatura: A.D.Z., Apelaciones, 672-3.

6. Descripción, alcance y contenido: Las dos trazas objeto de estudio forman parte de la documentación adjuntada en 1548 al proceso judicial incoado por el cantero Domingo de Eztala ante la curia diocesana de Zaragoza, en el que reclamaba el pago de las obras de construcción de la iglesia de San Vicente de San Sebastián llevadas a cabo desde 1511 por su suegro Lope de Izturizaga y concluidas por él mismo. Ambos diseños fueron presentados con objeto de verificar que la fábrica se había erigido de acuerdo a dichos proyectos gráficos.

En el caso de la primera traza, se trata de un duplicado anónimo, dibujado con tinta oscura sobre dos





hojas de papel cosidas por un hilo de 26,5 cm de largura cada una, que reproduce el proyecto originario de 1507 facilitado por los canteros Juan de Urrutia, el maestro Pedro, Miguel de Santa Celay y Juan de Zuazu para edificar de nueva planta la iglesia parroquial de San Vicente de San Sebastián, con tres naves articuladas en cuatro tramos, capillas entre contrafuertes y cabecera ochavada, que se cierran con bóvedas de crucería diferentes.

El diseño muestra la planimetría del templo, proyectándose en uno de los folios la cabecera y un poco más del primer tramo de las tres naves del templo, mientras que en el otro pliego de papel se trazaron las tres naves del templo desde el crucero hasta los pies. Esta planta carece de medidas en lo que respecta a la anchura, altura o dimensiones de la totalidad o partes del edificio y fue realizada principalmente a mano alzada, como es perceptible en las claves de las bóvedas o en los pilares poligonales exentos o adosados a los muros, si bien otros elementos arquitectónicos se proyectaron con el uso de la regla y el compás.

En este dibujo se delinea un templo de planta rectangular, de tres naves, mayor la central que las laterales —y más alta según refiere el contrato notarial—, de cuatro tramos cada una, con crucero alineado con las naves laterales y que solo se observa interiormente por su altura, además de capillas hornacinas rectangulares dispuestas entre los contrafuertes y abiertas a algunos tramos de las naves laterales; a saber: los dos laterales del primer y segundo tramo, aunque en este caso la hornacina del lateral de la Epístola forma parte del atrio de la puerta de entrada, y las hornacinas del tercer tramo.

Las tres naves del templo quedan separadas y sustentadas por seis pilares exentos de núcleo circular y con molduras adosadas, dispuestos a lo largo de los cuatro tramos de la nave central, a los que se suman otros dos lindantes con el espacio de la cabecera y otros dos ubicados en el muro de los pies, mientras que a las paredes perimetrales del templo se adosan en los extremos de cada tramo medios pilares moldurados. Dichos soportes no se han dibujado con rigor y precisión, ya que no se corresponden en su diseño con la materialización de los mismos, pues, como establecían las cláusulas del contrato de 1507, los pilares adosados al interior de los lienzos perimetrales presentarían en su fuste tres boceles o molduras, mientras que en el plano se advierten más molduras perfiladas torpemente, al igual que sucede con los pilares exentos de separación de naves que tendrían, según el condicionado, ocho boceles, lo que tampoco se corresponde con los soportes del dibujo. No obstante, los maestros encargados de la edificación del templo cumplieron con esta cláusula del contrato de obra, según declararon los maestros que supervisaron el edificio en 1548, como podemos seguir apreciando hoy en día.

Por lo que respecta al sistema de abovedamiento, las tres naves del templo presentan en la traza el mismo diseño de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, que fueron materializadas en la fábrica, tal y como las podemos seguir apreciando hoy en día. Únicamente el segundo tramo de la nave de la Epístola muestra un modelo de crucería diferente, que también se aplica a la bóveda del atrio colindante que protege la puerta principal de acceso al templo, formado por nervios diagonales o cruceros, dos parejas de terceletes en los lados norte y sur, y de la clave polar parten ligaduras rectas que van a morir a las claves en las que se funden los terceletes. En el caso de las capillas hornacinas dispuestas entre los contrafuertes, se observan mayoritariamente soluciones de terceletes y ligaduras rectas, si bien la capilla localizada a los pies del lateral izquierdo reproduce una bóveda de cañón con sillares de distintos tamaños dispuestos perpendicularmente al eje de la nave; abovedamiento que se puede seguir apreciando en la actualidad. Por su parte, a la cabecera poligonal de cinco lados, torpemente dibujada, se adapta una solución de terceletes de siete claves; capilla mayor que es más estrecha que la anchura del primer tramo de la nave central a la que se adosa. Con una pluma más fina se dibujó a mano alzada y sobrepuesto a esta cabecera, el trazado de otro ábside de mayor tamaño, ya que con el tiempo habría de sustituirse el presbiterio existente por otro de igual anchura que el tramo de la nave central.

En la planta de la iglesia también se señalaron en representación abatida los vanos de iluminación, tanto las claraboyas con la forma de un sencillo arco de medio punto alargado abiertas en los muros laterales de los cuatro tramos de la nave central, más elevada en altura, como las ventanas dispuestas en los extremos de los muros perimetrales de las naves laterales. Asimismo, se delinearon los dos caracoles o escaleras circulares que habrían de permitir el acceso a la parte superior de las naves, localizadas, por un lado, en el exterior del muro sur del templo, adosada a los pies

de la nave de la Epístola, y la otra escalinata dispuesta al exterior del muro norte, junto al tramo de la nave lateral del Evangelio más próximo a la cabecera.

Únicamente aparecen identificadas en la traza con leyenda o inscripciones las dos puertas de acceso al templo, por un lado, la principal, en el segundo tramo de la nave de la Epístola coincidente con el espacio del crucero, y otra puerta secundaria abierta en el último tramo de la nave del Evangelio, próxima al campanario.

Por lo que respecta a la segunda traza, también se trata de una copia anónima del proyecto original realizado en 1507 para edificar la iglesia parroquial de San Vicente de San Sebastián, de mayor sencillez en su ejecución que la anteriormente descrita. El dibujo, realizado sobre papel verjurado, a mano alzada y con tinta sepia, muestra la planta rectangular del templo articulada en tres naves de cuatro tramos, con el diseño esquemático de las bóvedas de crucería delineadas sobre cada uno de los tramos, que quedan reforzados al exterior de las naves con contrafuertes proyectados en el lateral norte y meridional, omitiendo en el mismo la representación de los pilares exentos y los adosados a la nave, las capillas hornacinas entre contrafuertes o el grosor de los muros, entre otros aspectos, recogidos en la primera traza. Sin embargo, en este caso sí se indican mediante inscripciones y anotaciones numéricas las medidas de ancho y largo, tanto del total de la fábrica como de cada uno de los tramos que articulan la nave central y laterales. A pesar de ello, la representación de las naves y cada uno de sus tramos no es correcta ni proporcionada, ya que no se advierte la mayor anchura de la nave central con respecto a las laterales, ni la mayor dimensión de ancho y largo de los tres tramos del crucero, tal y como expresan las medidas en codos anotadas en la misma. Así, de acuerdo con estas indicaciones escritas, en la parte superior se expresa que la iglesia tendría una anchura total de 42 codos de ancho, que, en el caso de la nave central, sería mayor, con 18 codos, mientras que las laterales tendrían 12 codos. Y en lo referente a la longitud de los tramos de las naves, los tres primeros más próximos a la cabecera se construirían con 13 codos, el segundo tramo correspondiente al crucero con 18 codos de largo, y el tercer y cuarto tramos con 15 codos de largo cada uno de ellos. Igualmente se señala en el boceto de manera esquemática el lugar en el que se tendrían que abrir las ventanas, la ubicación de las dos escaleras de caracol que habrían de permitir el acceso a la parte superior de las bóvedas y el espacio destinado a la puerta principal con su pilar central.

En esta segunda traza también se dibujan las diferentes bóvedas de nervaduras rectas que debían cerrar cada uno de los tramos de las tres naves del templo, trazadas con una fina línea que no reproduce la molduración de los nervios, en la que se advierten soluciones de crucería simple, de terceletes de cinco claves, con la polar y subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, además de otros abovedamientos formados por nervios diagonales y dos parejas de terceletes, con ligaduras rectas que parten del polo y que van a morir a las claves en las que se funden los terceletes. En su mayor parte, estos diseños no se corresponden con las bóvedas que se materializaron en el templo, a excepción de los tres últimos tramos de la nave central en los que se dibuja una bóveda de terceletes de cinco claves. De hecho, probablemente, la verdadera funcionalidad de esta sencilla traza duplicada fue la de comprobar en la tasación efectuada en 1548 que las medidas de longitud y anchura del templo y de los diferentes tramos correspondientes se habían realizado conforme a lo recogido en la traza original. Así parece desprenderse de algunas anotaciones, como la que señala que *esta yglesia de San Vicente* (había) *de ser en ancho quarenta y dos codos*, o la que especificaba que los tres últimos tramos de la nave central habían de levantarse *ygual de altura*.

7. Soporte: En el primer diseño, dos hojas de papel verjurado con filigrana o marca de agua, cosidas con hilo; en el segundo diseño, papel verjurado con filigrana o marca de agua.

8. Estado de conservación: Regular, ya que ambos diseños presentan dobleces y manchas de humedad. Los soportes no han sido restaurados.

9. Técnica: Ambos diseños han sido trazados con tinta sepia, en su mayor parte a mano alzada, percibiéndose sobre el papel las marcas de los agujeros del compás empleado.

10. Dimensiones: El primer diseño mide 53 x 37,5 cm; el segundo, 38,5 x 27 cm.

11. Anotaciones: En el primer diseño, en el recto: *Puerta principal* (abierta en el lateral de la Epístola) / *Puerta* (dispuesta a los pies de la nave del Evangelio). En el vuelto, el número *75* se corresponde con la paginación del proceso judicial en el que la traza se encuentra inserta.

En el segundo diseño, en el recto del dibujo hay inscripciones y anotaciones numéricas de las medidas de ancho y largo del templo: *Yten, esta yglesia de San Vicente ha de ser en ancho quarenta y dos codos. 42 codos / Este paño de medio deziocho codos. 18 / Las costaneras cada doze codos / La longura destas tres capillas treze codos / Destas tres a deziocho codos de luengo y han de subir estas tres ygual de altura / Estas tres cada quinze codos. 15. 15 codos*. También se indica la ubicación de otros elementos: *Ventana* (en los puntos en los que se tenían que abrir los vanos) / *Caracol* / *Puerta* / *Pillar*. El número *96* escrito en la parte inferior del papel corresponde a la paginación del folio del proceso judicial en el que el dibujo se encuentra inserto.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Las dos trazas forman parte de la documentación adjuntada en 1548 al proceso judicial incoado por el cantero Domingo de Eztala ante la curia metropolitana de Zaragoza, con objeto de verificar que la fábrica de la iglesia parroquial de San Vicente de San Sebastián, acometida en su mayor parte por su suegro y terminada por él mismo, se había llevado a cabo de acuerdo a dicho proyecto, duplicado anónimo del original facilitado en 1507. Este voluminoso expediente incluye, además, variada y relevante documentación que permite dar a conocer el proceso edilicio del templo en la primera mitad del Quinientos, como los diferentes contratos firmados por los maestros que trabajaron en él y las diferentes inspecciones realizadas en el mismo durante y tras la finalización de la construcción (A.D.Z., Apelaciones, 672-3).

14. Comentario: En 1548 el cantero Domingo de Eztala inició un proceso judicial ante los tribunales eclesiásticos del obispado de Pamplona, diócesis de la que dependía desde el punto de vista de la jurisdicción eclesiástica la iglesia parroquial de San Vicente de San Sebastián, con objeto de que se supervisasen las obras que él y sus familiares habían realizado en la parroquial de San Vicente de San Sebastián. Esta iglesia había sido comenzada a construir a finales de 1507 por los guipuzcoanos Miguel de Santa Celay y Juan de Urrutia sobre el solar de un templo medieval anterior. En 1511 Urrutia traspasó su parte a Lope de Izturizaga, quien afrontó la edificación en solitario a partir de 1533 hasta el momento de su fallecimiento, acontecido hacia 1547, sucediéndole entonces su yerno Domingo de Eztala, quien la tuvo finalizada para 1548.

Con objeto de verificar si la iglesia se había construido de acuerdo al condicionado y trazas proporcionados al respecto, se adjuntó en el proceso judicial, ese mismo año de 1548, una copia anónima de la muestra original proyectada en 1507 para acometer el templo, que según refiere la documentación recogida en el proceso judicial, había sido realizada por Juan de Urrutia, el maestro Pedro, avecindado en Tolosa, Miguel de Santa Celay y Juan de Zuazu, si bien tan solo la firmó este último, ya que los demás no sabían escribir. Este primer diseño no recoge las medidas del templo, ni de los cimientos, ni de la anchura de las paredes, ni de los contrafuertes, ya que, de acuerdo con las cláusulas de 1507, simplemente se indicaba que aquellos se harían de acuerdo al grosor que requería semejante obra. Quizás por ello, en el pleito se adjuntó una segunda traza anónima, que también recoge la planimetría de la iglesia, en este caso sin incluir la cabecera, ya que únicamente se dibujan las tres naves articuladas en cuatro tramos, sobre las que se proyectan bóvedas de crucería de distintos diseños, dibujadas de una manera más simplificada y sencilla, en la que se indican, mediante inscripciones y anotaciones numéricas, las medidas de ancho y largo, tanto del total de la fábrica como de cada uno de los tramos en los que se articulan la nave central y laterales.

La sentencia dictaminada por el tribunal eclesiástico del obispado de Pamplona, que dio por buena la obra, fue apelada por el vicario y mayordomos de la iglesia de San Vicente, por lo que la causa fue derivada en 1550 a un tribunal superior, ante la curia diocesana de Zaragoza, donde, en junio de ese año, Eztala seguía reclamando el pago de los jornales que todavía le debían por la edificación del templo donostiarra. Esta circunstancia explica que las referidas trazas formen parte de la documentación inserta en el expediente de un proceso judicial de la sección de Apelaciones del Archivo Diocesano de Zaragoza (A.D.Z., Apelaciones, 672-3).

La mayor parte de las bóvedas proyectadas en la primera traza fueron seguidas en la materialización de la obra al pie de la letra, como se advierte en la actualidad, tanto en los diferentes tramos de las naves que se cierran con bóvedas de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, como en las diferentes soluciones abovedadas nervadas de las capillas entre contrafuertes. Sin embargo, por lo que respecta a la cabecera, el diseño dibujado en el proyecto no se corresponde exactamente con la obra ejecutada y que ha llegado

hasta nuestros días, ya que, tal y como se advierte en la planta y se expresó en el condicionado de la obra de 1507, la capilla mayor existente debía ser sustituida posteriormente por otra de igual anchura que el tramo de la nave central. Según refiere Arrázola, esta obra fue contratada en 1574 por Martín de Aguirre y Martín de Mendiola de acuerdo a la traza de Santa Celay, estando concluida para 1576, que es el espacio absidal que ha llegado hasta nuestros días.

En definitiva, ambas trazas posibilitaron en el proceso judicial comprobar el cumplimiento de las mismas por parte de los maestros que se sucedieron al frente de la fábrica de San Vicente de San Sebastián en la primera mitad del siglo XVI, como se puede seguir apreciando hoy en día en la arquitectura de esta excepcional iglesia tardogótica, el monumento más antiguo conservado actualmente en la ciudad.

15. Unidades de descripción relacionadas: La primera traza con el proyecto de las bóvedas del cuerpo de naves, capillas hornacinas y cabecera de la iglesia de San Vicente de San Sebastian, forma parte de la documentación adjuntada en 1548 al litigio judicial que el cantero Domingo de Eztala llevó ante la curia diocesana de Zaragoza solicitando la supervisión y estimación de las obras realizadas por él y su suegro en dicho templo donostiarra, pleito en el que también se presentó el traslado de los diferentes condicionados redactados para ejecutar la fábrica, como se ha dado a conocer en un reciente artículo publicado en 2018. En el mismo proceso judicial eclesiástico en el que se insertó este proyecto arquitectónico, se incluyó la otra planta del templo, más esquemática, esbozada a mano alzada, que reproduce únicamente el cuerpo de naves de la iglesia parroquial de San Vicente de San Sebastián, sin ningún tipo de precisión técnica (A.D.Z., Apelaciones, 672-3).

16. Bibliografía: Tarifa Castilla, Mª J., 2018a.

María Josefa Tarifa Castilla

94. Fragmento de un proyecto para la construcción de una iglesia y una portada

1. Título: Proyecto para la construcción de una iglesia y una portada.

2. Fecha: *ca*. 1550.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Alcalá de Moncayo (Zaragoza). Archivo Parroquial de Alcalá de Moncayo [A.P.A.M.].

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un pergamino recortado para utilizarse como cubierta de un volumen de *escrituras varias*, en el que pueden apreciarse las representaciones parciales, cercenadas, de la planta de la cabecera de un templo y del desarrollo vertical, en perspectiva, de una portada. Del análisis de la planta se deduce que venía a plasmar la de una iglesia de una sola nave con capillas entre los contrafuertes, cerrada al oriente mediante una cabecera ochavada reforzada con sus correspondientes elementos de contrarresto, dotada de una sacristía, adosada al lado de la Epístola, y de planta irregular, definida por el contrafuerte meridional del testero, cuyo acceso aparece abatido, es decir, en su desarrollo vertical sobre el plano. El presbiterio se eleva sobre tres gradas, y acoge el altar mayor, que aparece adosado al paño central del ábside.

La representación de la portada se sitúa en el espacio libre comprendido entre el muro oriental de la sacristía, y los contrafuertes de la cabecera. Los recortes del pergamino original afectan a su mitad derecha y a sus registros inferiores. Se trata de un arco de medio punto

enmarcado por pilastras pseudotoscanas representadas en perspectiva, generando un desajuste con el desarrollo del arco. De los soportes arranca un frontón que queda interrumpido al encontrarse con el contrafuerte meridional del paño central de la capilla mayor.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Regular. El soporte original fue recortado para servir de encuadernación, por lo que muestra los daños ocasionados por las costuras. Se encuentra alabeado y agrietado, presenta dobleces que dificultan su manejo y ataque de derméstidos.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: 28,5 x 23 cm.

11. Anotaciones: En el recto: *El altar mayor* / *El presbiterio* / *La sacristia*. En el vuelto: *Escrituras varias*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Aunque resulta difícil de precisar, es posible que el diseño viniera a recoger una propuesta para la construcción de la iglesia parroquial de Alcalá de Moncayo (Zaragoza), localidad que dependía del monasterio de Veruela. Las obras ya estaban en marcha para 1553, y el templo fue bendecido por Hernando de Aragón, que había sido abad del cenobio cisterciense antes de convertirse en el último arzobispo zaragozano de la Casa Real, el 21 de noviembre de 1554.

Los *Quinque libri* del archivo parroquial recogen, de manera indirecta, los nombres de varios profesionales relacionados con la fábica del edificio, incluso más allá de su bendición canónica. Es el caso de *Torrieta*, al que se denomina *maestro de la obra de*

la yglesia en varios registros de bautismo de 1553 [A.P.A.M., *Quinque libri*, Libro de bautismos, vol. 1, s.f., (Alcalá de Moncayo, 13-VI, 22-VII y 13-IX-1553)]; los de *Martin de Miçeta* —probablemente, Martín de Miteza— y *Domingo de Miceta*, que aparecen, respectivamente, como *maestro de la yglesia* y *maestro de la obra de la yglesia* en 1554 [*ibidem*, (Alcalá de Moncayo, 11 y 14-IV-1554)], y *Domingo de Mendicabat* (sic), que lo hace en calidad de *obrero de la yglesia* todavía a comienzos de 1555 [*ibidem*, (Alcalá de Moncayo, 20-I-1555)].

La iglesia terminará construyéndose conforme a un modelo planimétrico sensiblemente diferente al reflejado en el pergamino como un templo de una sola nave con capillas entre los contrafuertes, coro elevado a los pies y testero recto al exterior, pero ochavado al interior en altura. No obstante, el acceso al templo parece seguir un modelo muy similar al planteado en el diseño.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: La noticia de la existencia del diseño fue dada a conocer en Arrúe Ugarte, B. (dir.), 1990, p. 16. Su estudio en Ibáñez Fernández, J., 2001, pp. 176-179; Ibáñez Fernández, J., 2005, p. 58; Ibáñez Fernández, J., 2012c.

Javier Ibáñez Fernández

95. Proyectos para la construcción de la capilla de la Concepción de Nuestra Señora —de los duques del Infantado— en la iglesia de San Martín de Mendoza (Álava)

1. Título: Proyectos para la construcción de la capilla de la Concepción de Nuestra Señora —de los duques del Infantado— en la iglesia de San Martín de Mendoza (Álava).

2. Fecha: *ca*. 1550-1575, y 1560-1600.

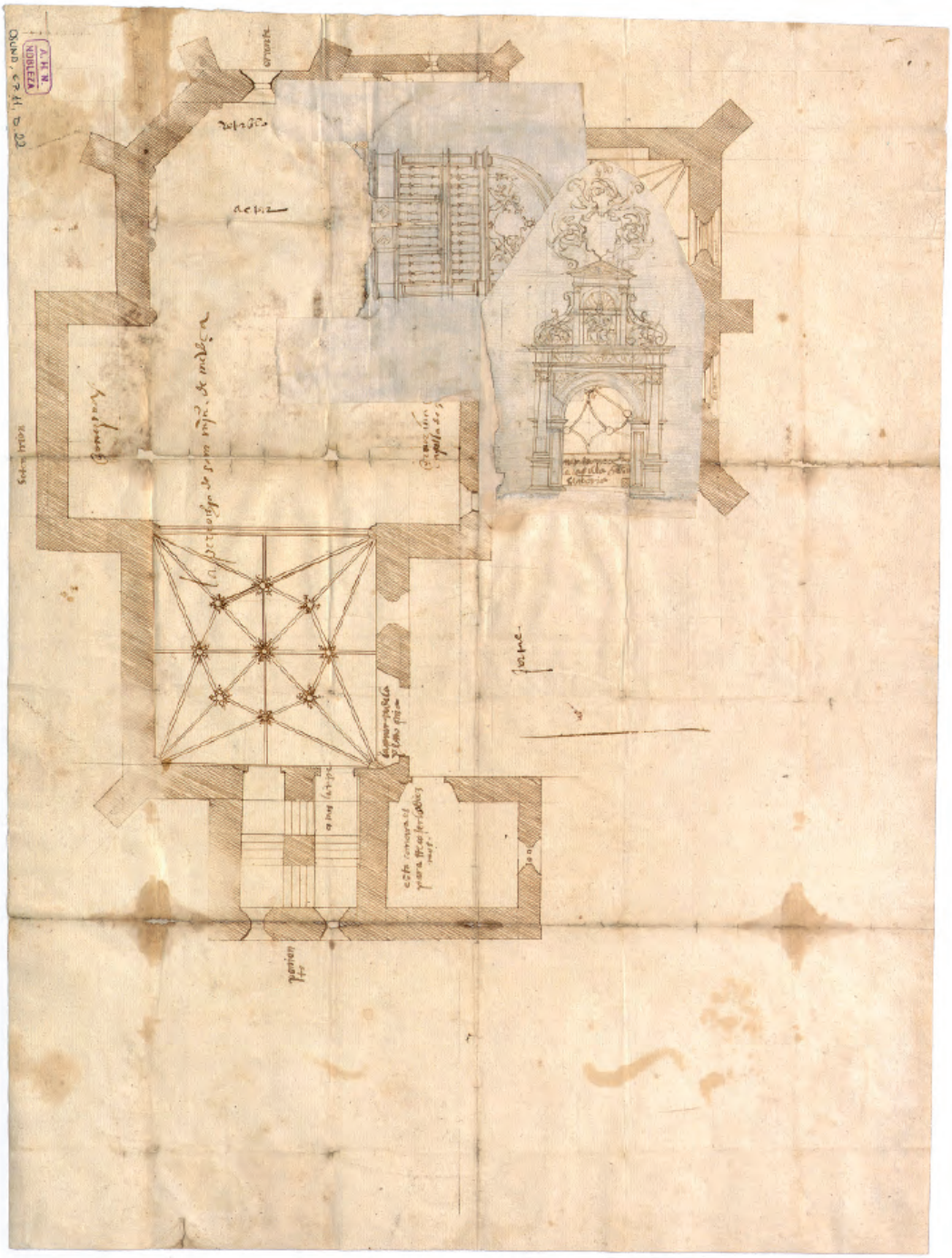
3. Autor: Desconocido.

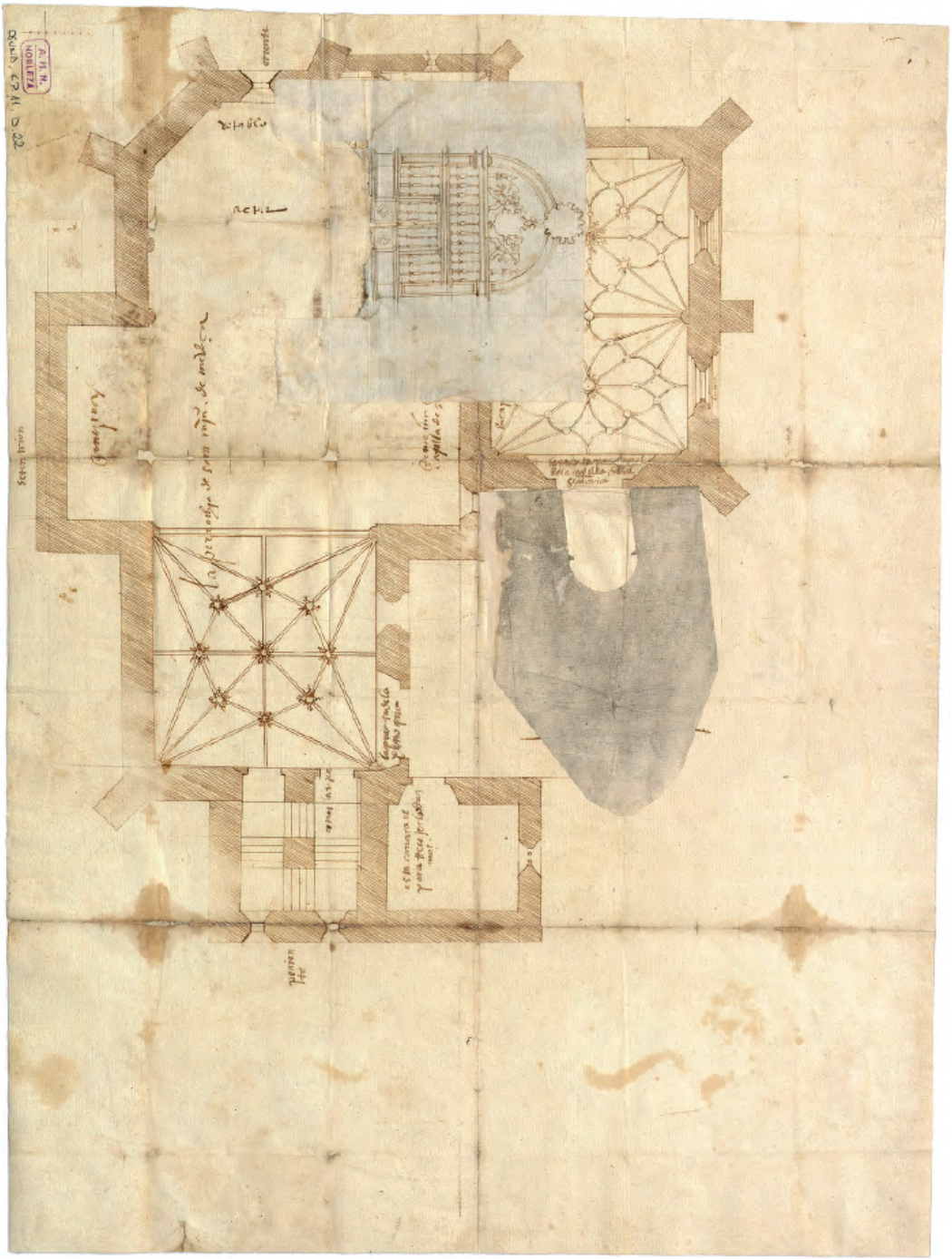
4. Localización: Toledo. Archivo Histórico de la Nobleza.

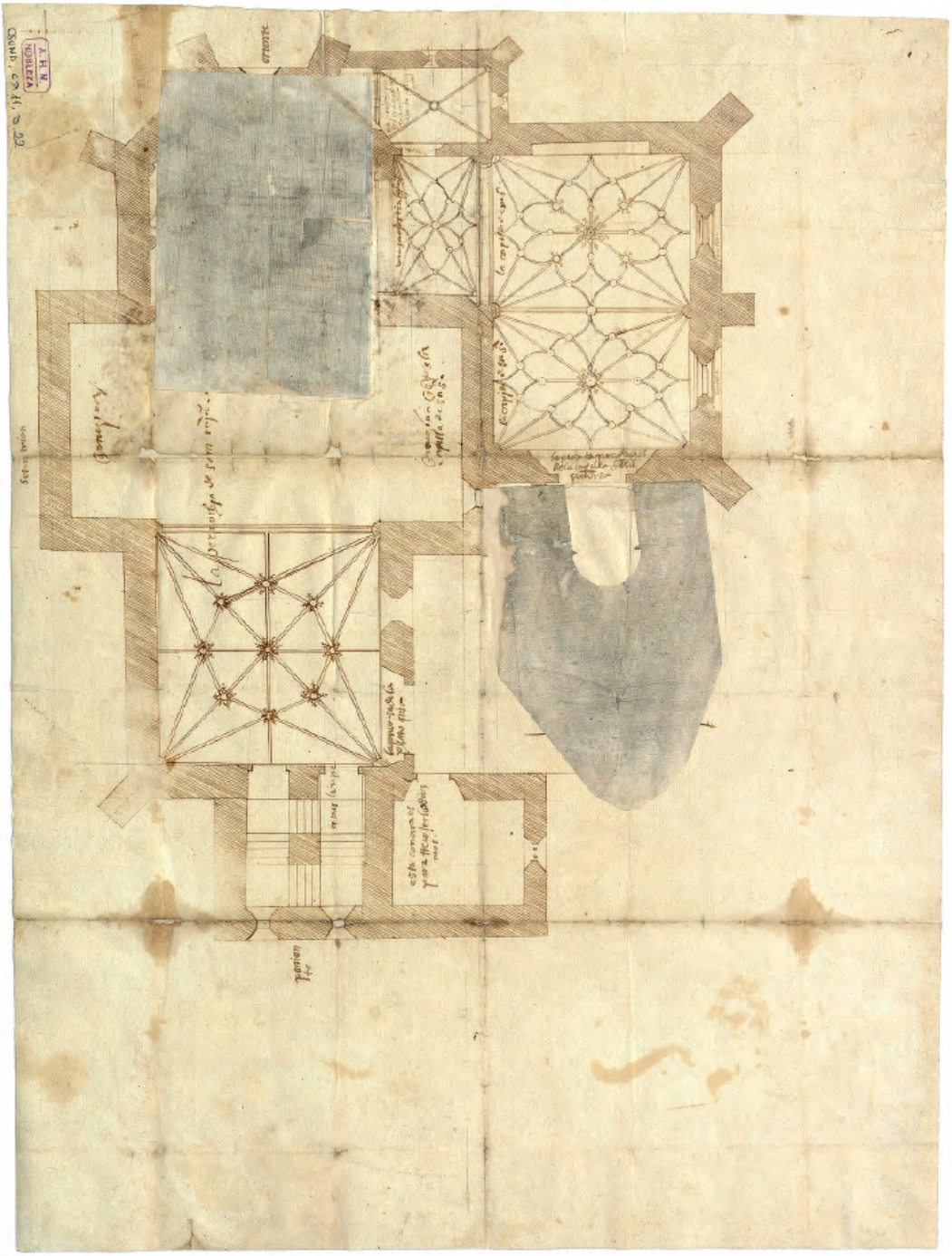
5. Signatura: Del primer diseño, OSUNA, CP. 11, D. 22; del segundo, OSUNA, CP. 11, D. 23, y del último, OSUNA, CP. 12, D. 5.

6. Descripción, alcance y contenido: Los tres proyectos se encuentran relacionados con la construcción de una capilla bajo la advocación de la Concepción de Nuestra Señora en la iglesia de San Martín de Mendoza a instancias de los duques del Infantado, cuyo linaje, el de los Mendoza, hundía sus raíces en esta localidad alavesa. Los tres forman parte de los fondos de la Casa de Osuna conservados en el Archivo Histórico de la Nobleza de Toledo, en los que pudieron integrarse coincidiendo con la unión temporal de las Casas del Infantado y de Osuna en las personas de Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort Spontin y su hermano Mariano, entre 1841 y 1882.

El primer proyecto (OSUNA, CP. 11, D. 22) registra la planta de la iglesia, desaparecida en el siglo XIX; un templo de una sola nave, con dos capillas laterales enfrentadas a modo de crucero y cabecera ochavada, que disponía de una torre campanario y de una construcción *para recoger los diezmos* a sus pies. Asimismo, el diseño recoge la propuesta de construcción de una capilla de una sola nave conformada por dos tramos de planta rectangular, con dos accesos, uno desde el exterior, y otro desde el interior de la iglesia, y con una sacristía que habría de compartir con el templo, adosada al muro meridional del edificio preexistente.


A.H.N.
NOBLEZA
OSUNA, C.P.1, D.23




A.H.N.
NOBLEZA
OSUNA, C.3, D.20

Además, el dibujo refleja las proyecciones de varias bóvedas de crucería. La representada sobre el tramo correspondiente a los pies del edificio obedece a un diseño de terceletes de cinco claves, con ligaduras rectas recorriendo sus dos lomos en toda su extensión, en la que los terceletes se prolongan hasta los diagonales, lo que termina generando una suerte de octógono en torno al polo.

El diseño correspondiente al tramo proyectado para comunicar el presbiterio del templo con el de la capilla cuenta con diagonales y terceletes, de los cuales, tan solo los de los lados cortos llegan a fundirse en sus correspondientes claves. De la polar arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, dos parejas de combados de flexión convexa que van a morir a las claves en las que lo hacen los terceletes de los lados largos. Asimismo, de unas claves dispuestas en los diagonales parten, en sentido divergente, sendos nervios curvos de perfil convexo que fenecen en las claves en las que lo hacen los terceletes de los lados largos y en aquellas en las que se funden los de los lados cortos. De las primeras nacen unos últimos combados, en este caso de flexión cóncava, que alcanzan los puntos medios del tramo, conformando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio.

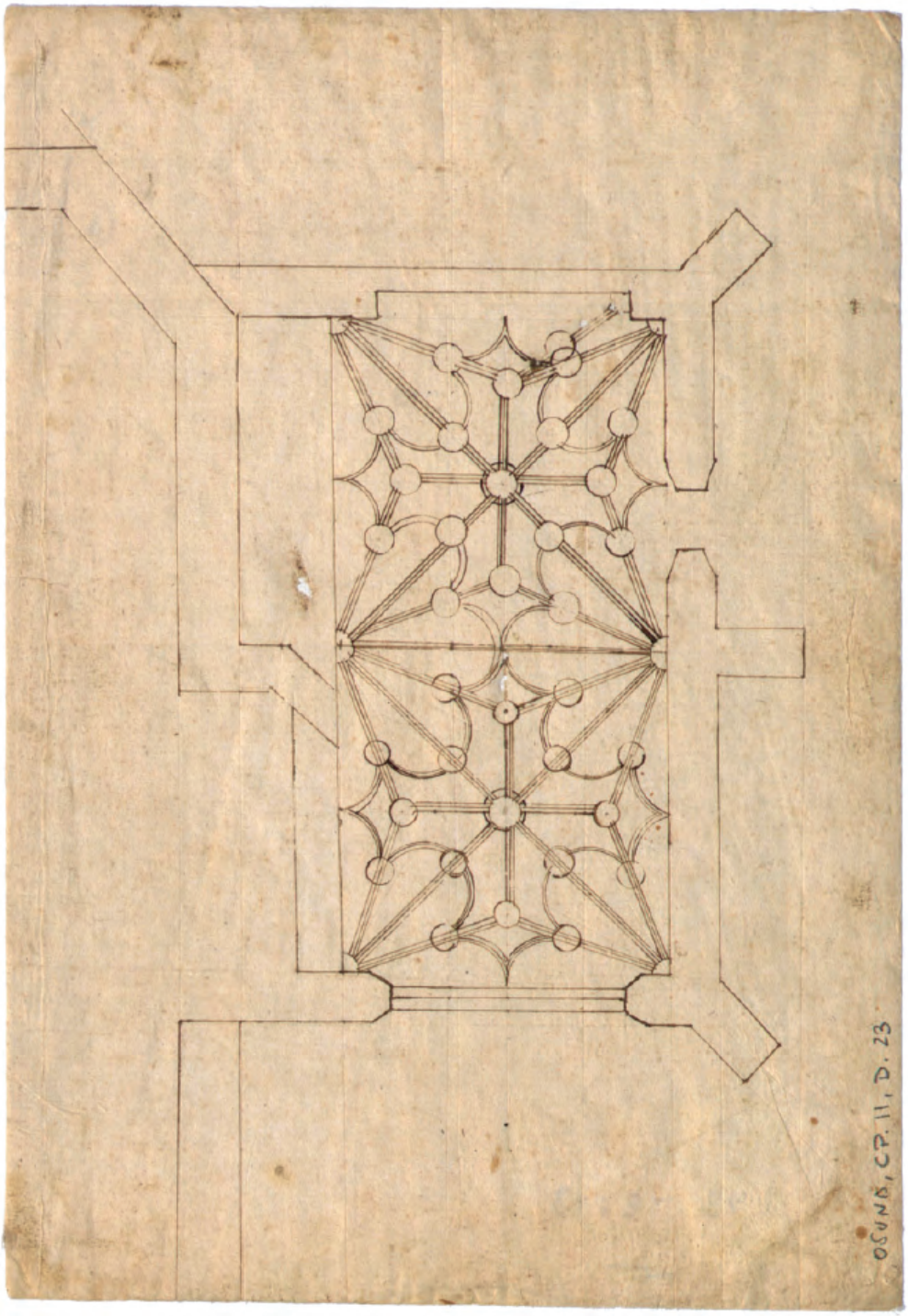
En el tramo correspondiente a los pies de la capilla, la crucería cuenta, además de con los diagonales, con unos terceletes que no llegan a encontrarse, ni en los lados cortos, ni en los lados largos. De la clave polar arrancan sendas ligaduras rectas que recorren parcialmente el lomo de la bóveda en sentido perpendicular al eje direccional del oratorio y mueren en unas claves de las que parten, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, dos combados de flexión convexa que fenecen en las claves en las que lo hacen los terceletes de los lados cortos. De la clave polar también nacen, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular marcada por el eje de la capilla, dos parejas de nervios curvos de perfil convexo cuyo recorrido termina en las claves situadas en los extremos de los terceletes de los lados largos. Además, de unas claves situadas en los diagonales arrancan nuevos combados de flexión convexa que van a morir a las claves en las que lo hacen los terceletes, tanto los de los lados cortos, como los de los lados largos. De ellas parten, en última instancia, una nueva teoría de nervios curvos, en este caso, de perfil cóncavo, que alcanzan los puntos medios del tramo, y que generan, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio.

En el tramo correspondiente al testero de la capilla se observa un diseño similar, compuesto por los diagonales que se encuentran en la clave polar, decorada con el escudo de la Casa de Mendoza unido al de la Casa de la Vega —el de los duques del Infantado—, y unos terceletes que no llegan a encontrarse, ni en los lados cortos, ni en los largos. En este caso, de la clave polar arrancan unas ligaduras rectas que recorren parcialmente los lomos del tramo y mueren en unas claves de las que parten, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, dos combados de flexión convexa, que van a morir a las claves en las que lo hacen los terceletes. Además, de unas claves dispuestas en los diagonales, nacen, en sentido divergente, otros dos nervios curvos de perfil convexo, que también fenecen en las claves dispuestas en los extremos de los terceletes. De ellas surgen unos últimos combados, en este caso, de flexión cóncava, que alcanzan los puntos medios del tramo, y que conforman, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio. Finalmente, el proyecto contemplaba cerrar la sacristía con una bóveda de crucería simple.

Además, el diseño cuenta con dos "pestañas" o "lengüetas" abatibles adheridas al plano que recogen, sobre los puntos en los que debían desarrollarse, tanto el alzado de la portada exterior de la capilla, como el del acceso al recinto desde el interior del templo.

La portada consta de dos cuerpos superpuestos, el de acceso, con un arco de medio punto flanqueado por soportes —no sabemos si exentos o adosados—, que sostienen un entablamento corrido, y el superior, con una hornacina avenerada enmarcada por columnas o pilastras, coronada por un frontón triangular y flanqueada por sendas vainas jónicas desplegadas a modo de aletones, que contribuyen de manera muy eficaz a suavizar visualmente la transición entre los dos pisos o niveles. El conjunto se culmina con un blasón de grandes dimensiones, de cueros recortados y con el campo en blanco, que aparece timbrado por un yelmo terciado que mira a la derecha, rematado con corona cívica y flanqueado por lambrequines.

El diseño de la portada también recoge numerosos elementos figurativos, como cabezas de ángeles con alas explayadas en las enjutas del arco y el friso del entablamento del primer cuerpo, o en el frontón del segundo; bustos de personajes en los huecos genera-


OSUNA, CP. II, D. 23

dos en las bases de las vainas —el de la izquierda, sobre un fondo avenerado—, y una representación de la Virgen María con el Niño en su regazo en la hornacina del cuerpo superior.

Por su parte, el vano de comunicación entre la iglesia y el oratorio es un arco de medio punto cajeado sobre cuya clave figura un blasón de cueros recortados con el campo en blanco, sin desarrollar. El hueco del vano aparece clausurado por una reja de dos órdenes de balaustres sobre la que se disponen, a modo de coronamiento, dos *putti* que sostienen un nuevo escudo de perfiles recortados, que, como el del arco, aparece en blanco, sin desarrollar.

Los otros dos proyectos (OSUNA, CP. 11, D. 23 y OSUNA, CP. 12, D. 5) presentan muchas similitudes entre sí. En ambos, la representación de la iglesia resulta mucho más sumaria, y en ambos se propone una solución muy similar: una capilla de una sola nave articulada en dos tramos de planta prácticamente cuadrada, sin conexión aparente con el templo —algo discutible en el segundo, pero perfectamente definido en el tercero—, y desde luego, sin una sacristía que pudieran compartir. Más allá de que tan solo el tercero recoge unas correcciones puntuales en el muro meridional del oratorio, en el que se eliminaron dos contrafuertes para poder abrir, justo en la vertical por la que tenían que haberse desarrollado en alzado, otros tantos vanos de iluminación, la principal diferencia entre los dos estriba en sus soluciones de abovedamiento.

En este sentido, conviene advertir que, en el segundo (OSUNA, CP. 11, D. 23), incurriendo en importantes errores —perfectamente perceptibles de atender al tramo correspondiente al testero del oratorio—, se planteó una solución de crucería construida sobre un esquema general de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, en la que, de unas claves dispuestas en los diagonales, arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, sendos combados de flexión cóncava que alcanzan los terceletes poco antes de su encuentro, generando una nueva teoría de claves de las que parten nuevos nervios curvos del mismo perfil que van a morir a los puntos medios del tramo, generando, con los lanzados de los terceletes del mismo lado, sus correspondientes pies de gallo simples, de un solo conopio.

Por su parte, en el tercer proyecto (OSUNA, CP. 12, D. 5) se planteó el volteo de unas bóvedas acasetonadas, pretendidamente más clásicas, pero la realidad es que el gráfico no permite precisar si se contempló realizarlas en piedra, ni si, en el caso de que así fuera, habrían de materializarse "por cruceros", o mediante la labra y el ensamblado de "piezas enterizas".

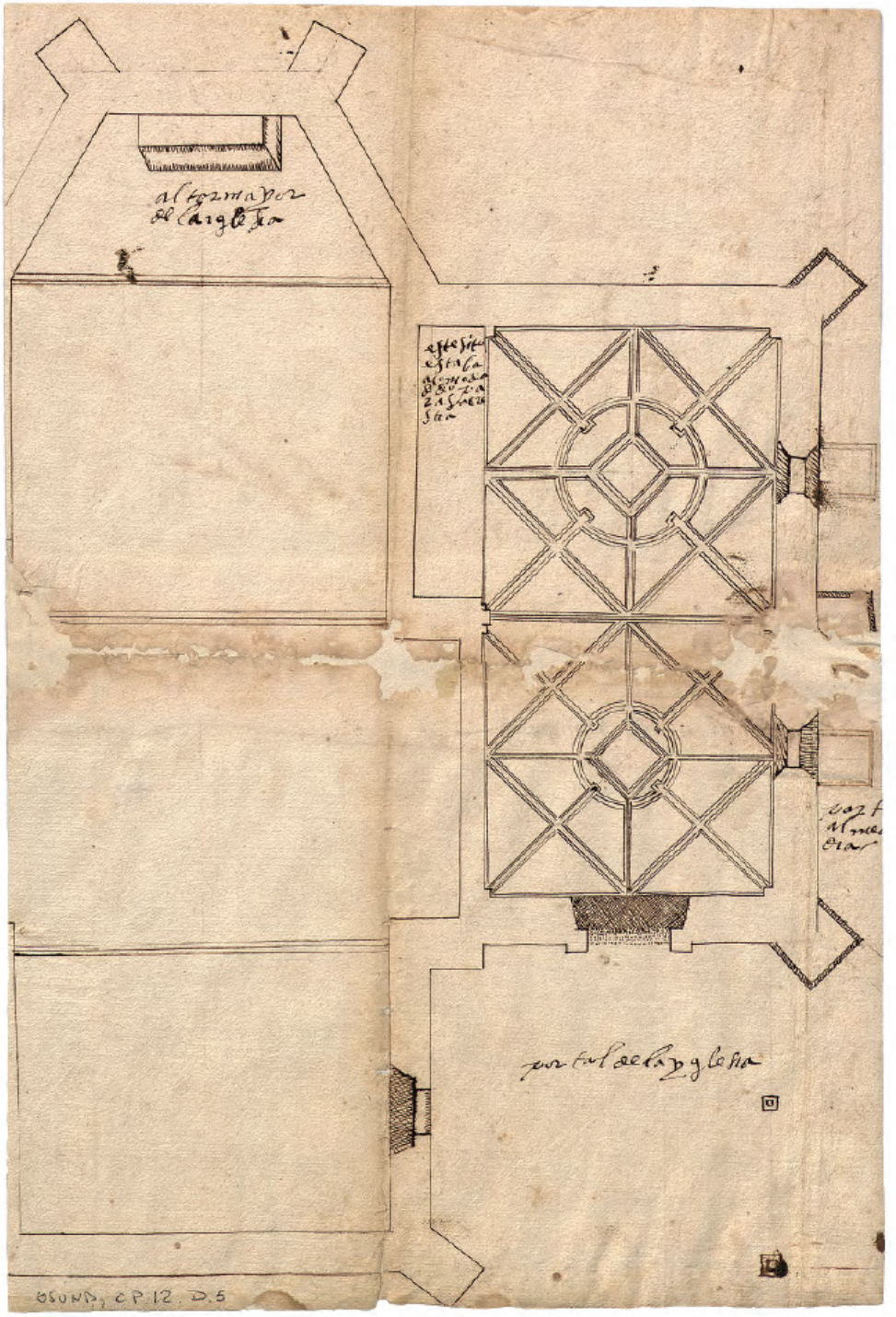
7. Soporte: En el primer diseño se trata de un papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, un racimo de uvas; en el segundo, de un papel verjurado entelado, y en el tercero, de un papel verjurado, que presenta, como filigrana o marca de agua, un racimo de uvas cuyo tallo aparece flanqueado por las letras "S" y "A" invertidas, y que también ha sido entelado.

8. Estado de conservación: El primer diseño presenta marcas de antiguos dobleces, manchas de humedad, y pequeñas lagunas en torno a ellos, pero ha sido restaurado; el segundo presenta un buen estado de conservación, y además ha sido entelado, y el tercero presenta huellas de antiguos pliegues, con concentraciones de manchas de humedad e importantes lagunas en torno a ellos, pero ha sido entelado.

9. Técnica: En los tres casos se percibe un rasguño previo a regla y compás, que ha sido entintado con posterioridad. El primer diseño es el más cuidado de todos. En él se recurre a la aplicación de un tupido rayado para destacar la potencia masiva de los muros, y a la realización, a mano alzada, de algunos elementos de carácter decorativo, como las claves de las bóvedas. De este mismo diseño también debe subrayarse la ingeniosa solución articulada para resolver mediante "pestañas" o "lengüetas" abatibles las propuestas de alzado tanto para la portada exterior de la capilla, como para el acceso al oratorio desde el interior del templo, cuyos detalles ornamentales y figurativos están resueltos a mano alzada.

10. Dimensiones: El primer diseño mide 43,7 x 57,9 cm; el segundo, 20 x 29 cm, y el tercero, 40 x 27,2 cm.

11. Anotaciones: En el primer diseño, en el recto, de los pies a la cabecera: *Poniente* / *Esta camara es para recojer los diezmos* / *Esta es la torre* / *La puerta de la parroquia* / *Portal* / *La perrochia de San Martin de Mendoça* / *Setentrion* / *Ornezina* / *Ornezina que esta contra la capilla de Su S^a^* / *La puerta principal de la capilla de Su Señoria* / *La capilla de Su S^a^* / [Tachado: *Una sacristia* (palabra ilegible)] / *Altar* / *Retablo* / *Puerta* / *Esta sacristia puede serbir a la parroquia y a la capilla cada una por su puerta* / *O ventana* / *Ventana* / *Oriente*. Además, en el extremo inferior iz-


OSUNA, CP. 12. D.5

quierda, sello (*A.H.N. / NOBLEZA*), y cota de archivo a lápiz (*OSUNA, PP. 11, D. 22*). En el vuelto: *Traça de la capilla de Mendoza / 226*. Además, en el extremo superior izquierdo, a lápiz, y cancelado: *2002, nº 25 / Osuna, Plano nº 53*.

En el segundo diseño, en el recto, a lápiz, la cota de archivo: *OSUNA, CP. 11, D. 23*. En el vuelto: *Leg. 2002 nº 25*. Sobre el entelado: *Leg. 2002 nº 25 / Traza de la capilla y parroquia de San Martín de Mendoza / OSUNA, Planos nº 54 / Archivo Histórico Nacional, Encuadernación, mes julio año 1955*.

Finalmente, en el tercer diseño, en el recto: *Altar mayor de la yglesia* (sobre el presbiterio) / *Este sitio estaba acomodado pa*(ra) *la sacristia* [en el extremo superior izquierda de la capilla] / *Part*(e) *al med*(io) *dia* [en el extremo inferior derecho, al exterior de la capilla] / *Portal de la yglesia* (a los pies de la capilla). En el extremo inferior izquierda del diseño, a lápiz, la cota de archivo: *OSUNA, CP. 12, D. 5*. En el vuelto: *Leg. 2002*. Sobre el entelado: *OSUNA*, *LEG 2002 s.n. / OSUNA, Planos nº 77 / Archivo Histórico Nacional, Encuadernación, mes julio año 1955*.

12. Escala: El primer diseño cuenta con una escala, situada en el extremo superior izquierdo del soporte, junto al testero del templo, en la que, a pesar de que no se indica la unidad de medida, pueden descubrirse hasta 8 equiparticiones. Los otros dos diseños carecen de escala.

13. Observaciones: En los vueltos de los tres diseños se referencian cotas de archivo anteriores (véase apartado "Anotaciones").

14. Comentario: Los tres diseños se encuentran relacionados con el proyecto de construcción de una capilla —que terminará dedicándose a la Concepción de Nuestra Señora—, en la iglesia de San Martín de Mendoza, por parte de los duques del Infantado, cuyo linaje, el de los Mendoza, hundía sus raíces en esta localidad alavesa. El hecho de que los tres se encuentren entre los fondos de la Casa de Osuna conservados en el Archivo Histórico de la Nobleza de Toledo permite intuir que pudieron pasar a formar parte de los mismos durante la unión temporal de las Casas del Infantado y de Osuna en las personas de Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort Spontin y su hermano Mariano, entre 1841 y 1882.

Los tres dibujos se encuentran absolutamente descontextualizados, sin documentación escrita asociada que pueda arrojar algo de luz sobre las circunstancias, o el momento en que se realizaron. No obstante, los datos conocidos sobre la disputada jurisdicción de Mendoza, las características técnicas de los instrumentos de representación gráfica, la naturaleza de los proyectos planteados, así como los vestigios conservados de la obra finalmente llevada a cabo, permiten plantear la posibilidad de que se ejecutaran, casi con toda seguridad, en momentos diferentes, consecutivos, en dos horquillas temporales que, a falta de que ulteriores investigaciones puedan confirmarlo, podrían situarse entre 1550 y 1575, y entre 1560 y 1600.

En este sentido, creemos que el proyecto para la construcción de la capilla debió de plantearse una vez finalizado el larguísimo pleito sobre la jurisdicción de Mendoza, que, iniciado en 1500, terminó resolviéndose mediante una sentencia, dictada en 1545, que vino a liberar los habitantes de la localidad del señorío de los aristócratas, que vieron limitado el ejercicio de sus antiguas prerrogativas al interior de su torre o casa fuerte, en la que se les permitió continuar administrando justicia y mantener las prisiones de las hermandades de su señorío. En este contexto, con su jurisdicción sobre el solar de sus ancestros cuestionada, y finalmente recortada, los aristócratas pudieron volver sus ojos hacia los edificios que mejor podían manifestar su discutido dominio sobre el lugar, esto es, su torre, levantada a finales del siglo XII, o a comienzos de la centuria siguiente, de la que también se han localizado dos diseños en el mismo fondo archivístico, realizados, muy probablemente, en este mismo contexto cronológico (OSUNA, CP. 11, D. 24 y OSUNA, CP. 11, D. 25, ficha nº 96), y la iglesia de San Martín, un templo ligado a los Mendoza desde la Baja Edad Media, que se levantaba frente a su casa fuerte, y que terminará desapareciendo en el siglo XIX, entendiendo que cualquier intervención sobre los mismos podía contribuir a rehabilitar, siquiera simbólicamente, su cercenada autoridad sobre el lugar en el que se situaban los orígenes de su linaje.

Desde esta hipótesis podría analizarse el primero de los proyectos (OSUNA, CP. 11, D. 22), en el que se representó el conjunto de la iglesia, tratando de plasmar con fidelidad su verdadera naturaleza, recurriendo para ello al empleo de la escala, que aparece a la izquierda del testero del templo. La propuesta propiamente dicha pasaba por levantar una capilla de una sola nave articulada en dos tramos de planta rectangular, pero también contemplaba la habilitación de un paso entre el presbiterio de la iglesia y el del oratorio,

y la construcción de una sacristía entre la cabecera de la primera y el tramo que habría de asegurar la comunicación entre los dos. Pese al rigor con que quiso ejecutarse, y a pesar de recoger un proyecto aparentemente bien perfilado, el análisis en paralelo de los gráficos y de las anotaciones realizadas sobre la planta permite descubrir ciertas discordancias que permiten intuir que la propuesta fue objeto de discusión y debate. Así, por ejemplo, aunque el cuerpo representado entre el testero del templo y el tramo que habría de comunicar el presbiterio de la iglesia con el de la capilla aparece descrito, mediante una inscripción, como una *sacristia* que podía dar servicio a estos dos espacios, todo parece indicar que llegó a contemplarse la posibilidad de que el tramo concebido como nexo de comunicación entre los dos módulos pudiera desempeñar esas mismas funciones, quizás solo para el segundo, ya que sobre el mismo se anotó la palabra *sacristia*, que fue finalmente cancelada.

En todo caso, lo que dota de excepcionalidad a este instrumento de representación gráfica son las "pestañas" o "lengüetas" abatibles adheridas sobre el plano, que sirven para recoger los desarrollos en alzado, tanto de la portada exterior, como de la puerta de acceso a la capilla desde el interior del templo, justo allí donde tenían que levantarse. Son precisamente los diseños de estos dos accesos, definidos a partir de modelos de naturaleza anticuaria, pero sin acusar todavía la implantación del sistema de los órdenes clásicos, los que nos inclinan a situar la realización de la propuesta en una horquilla temporal que podría situarse entre 1550 y 1575.

Frente a este proyecto, los otros dos (OSUNA, CP. 11, D. 23 y OSUNA, CP. 12, D. 5) comparten señaladas concomitancias. Tantas, que parecen haberse realizado en un mismo contexto cronológico. Desde luego, en los dos la plasmación de la iglesia resulta mucho más sumaria, y en los dos se propone una solución muy similar, que pasaba por levantar una capilla de una sola nave conformada por dos tramos de planta prácticamente cuadrada, sin comunicación aparente con el templo, y desde luego, sin una sacristía que pudieran compartir. La diferencia fundamental entre los dos estriba en sus respectivas soluciones de abovedamiento. Así, mientras que en el segundo (OSUNA, CP. 11, D. 23), incurriendo en llamativos errores, se propuso la misma solución de crucería, caracterizada por el empleo de combados de flexión cóncava, planteada para la capilla del hospital de Briviesca (Burgos) entre 1560 y 1561 (ficha nº 111), la capilla mayor de la iglesia de Poibueno (El Bierzo, León) en 1571 (ficha nº 138), la sacristía de la parroquial de Zumárraga (Guipúzcoa) en 1577 (ficha nº 157), e incluso la capilla de Nuestra Señora de la Antigua —o de los condes de Buendía— del monasterio jerónimo de Fresdelval (Burgos) algunos años más tarde todavía, entre 1596 y 1597 (ficha nº 189); en el tercer proyecto (OSUNA, CP. 12, D. 5) se propuso la posibilidad de cerrar los dos tramos de la capilla mediante bóvedas acasetonadas, formalmente más clásicas, como las planteadas, por ejemplo, para la cabecera —y la sacristía— de la iglesia de Zumárraga por Juan de Aguirre en 1577 (ficha nº 152), aunque, en este caso, el gráfico no permite precisar si se contempló voltearlas en piedra, ni si, en caso de que así fuera, habrían de materializarse "por cruceros", o mediante la labra y el ensamblado de "piezas enterizas".

De los dos proyectos, que, atendiendo a las propuestas planteadas para sus abovedamientos, pudieron realizarse entre 1560 y 1600, tan solo el tercero refleja algunas correcciones en el muro meridional del oratorio, en el que se eliminaron dos contrafuertes para poder abrir, en la misma vertical en la que tendrían que haberse elevado estos dos elementos de contrarresto, sendos vanos de iluminación. Esta circunstancia parece evidenciar que la propuesta no solo llegó a considerarse, sino que fue objeto de discusión y debate, alcanzando un mayor recorrido que la segunda. Desde luego, los vestigios de la antigua capilla de la Concepción de Nuestra Señora, transformada en casa de labranza, permiten descubrir, que, al final, terminó resolviéndose conforme a un proyecto muy similar al planteado en esta tercera propuesta.

En efecto, el oratorio se construyó con mampostería conforme a un modelo de una sola nave articulado en dos tramos de planta cuadrangular que se cerraron mediante sendas bóvedas vaídas, de intradoses decorados con unos diseños muy similares a los propuestos en este dibujo, que se voltearon en piedra, y "por cruceros". Es decir, que, al final, siguiendo las experiencias desarrolladas, sobre todo, en el ámbito andaluz, que habrían de alcanzar un eco extraordinario en el norte de la Península —en el País Vasco, en Navarra, e incluso en tierras aragonesas— entre finales del Quinientos y comienzos de la centuria siguiente, las bóvedas y sus diseños, pretendidamente más clásicos, terminaron realizándose en piedra, apoyándose en la tradición estereotómica medieval y en las técnicas

desarrolladas para el volteo de bóvedas de crucería, como sistemas binarios o dúplices, de nervios y plementos.

Tanto los restos del acceso a la capilla —un friso con triglifos y metopas—, como las armas incluidas en los polos de las bóvedas, que incluyen la heráldica de los Sandoval en alianza con la de los Mendoza, han llevado a situar la construcción del oratorio a comienzos del siglo XVII, y a relacionar la materialización última de la empresa con Ana de Mendoza (1554-1633), hija y heredera de Íñigo López de Mendoza, V duque del Infantado, cuya primogénita, Luisa de Mendoza, contrajo matrimonio con Diego Gómez de Sandoval y Rojas, segundo hijo del duque de Lerma, en 1603.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Sobre la capilla, véase Martínez de Marigorta, J., 1963, pp. 17-20; Enciso Viana, E. (coord.), 1975, pp. 546-547, y fotografías núms. 793-796; Portilla, M., 1978, vol. 2, p. 749; Portilla, M. J., 1985, pp. 34-36; Urdiain Martínez, Mª C., 2015, pp. 218-219.

Javier Ibáñez Fernández y Diego Domínguez Montero

96. Doble proyección ortogonal y planta de la torre o casa fuerte de los Mendoza en Mendoza (Álava)

1. Título: Doble proyección ortogonal y planta de la torre o casa fuerte de los Mendoza en Mendoza (Álava).

2. Fecha: *ca*. 1550-1600.

3. Autor: Desconocido.

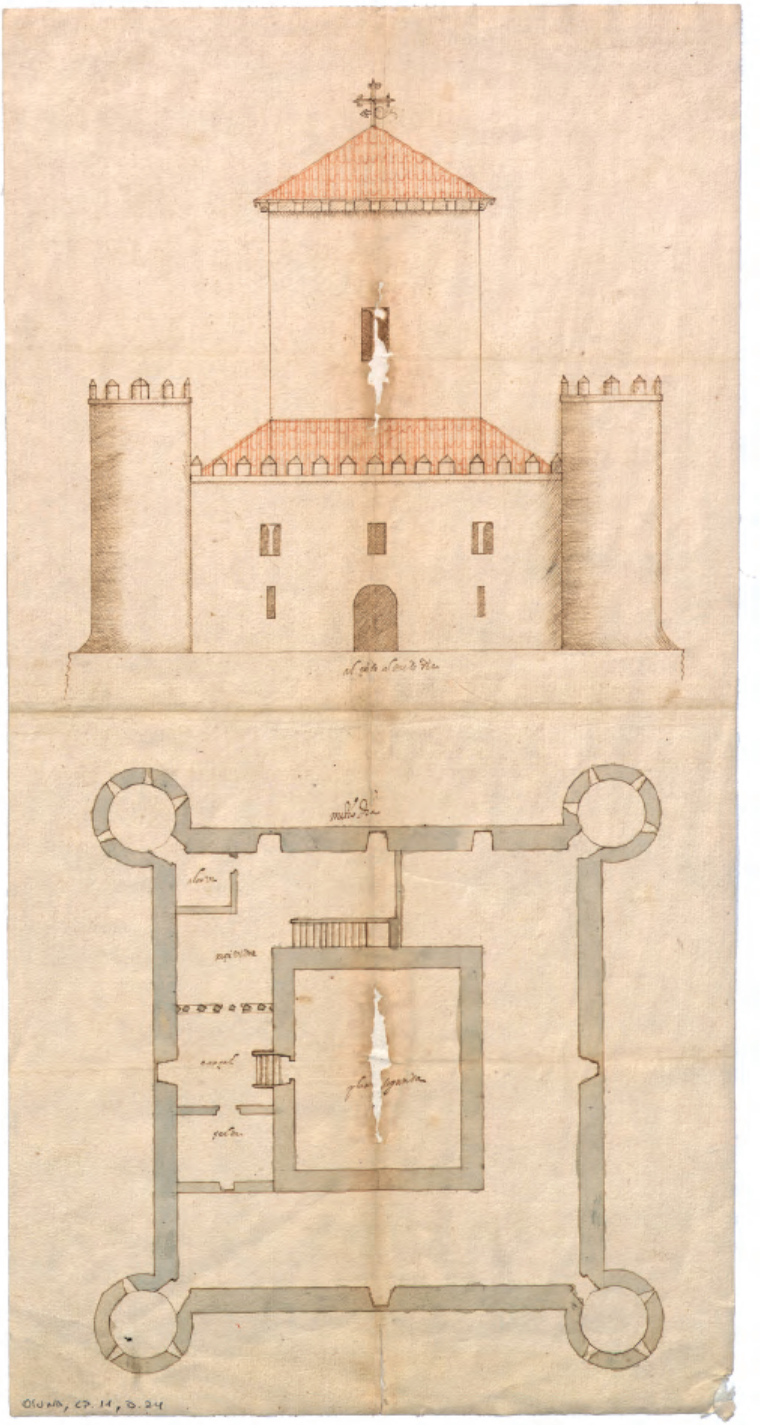
4. Localización: Toledo. Archivo Histórico de la Nobleza.

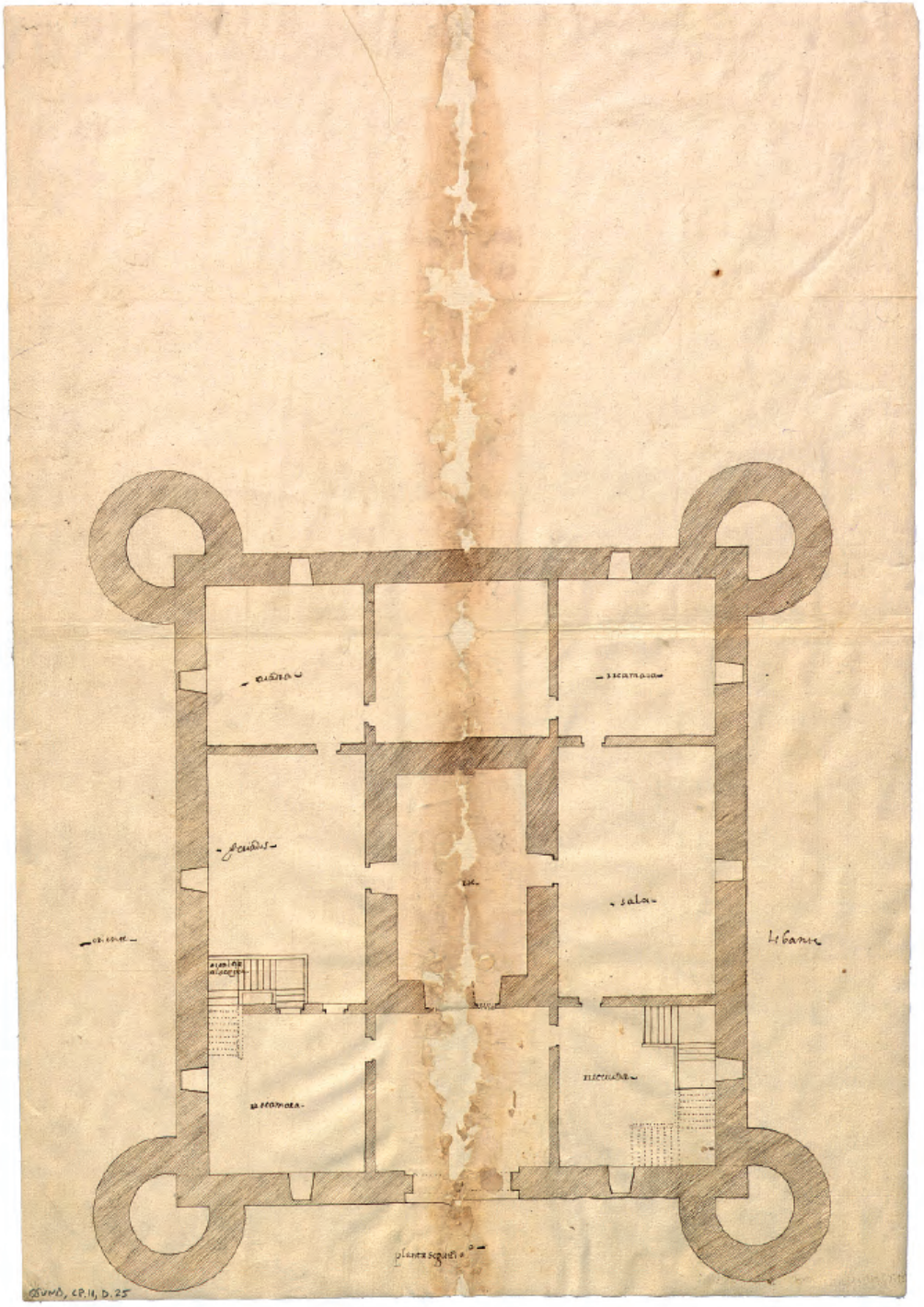
5. Signatura: De la doble proyección ortogonal, OSUNA, CP. 11, D. 24; de la planta, OSUNA, CP. 11, D. 25.

6. Descripción, alcance y contenido: Los dos diseños se encuentran relacionados con la torre levantada en la localidad alavesa de Mendoza por los señores del lugar, los Mendoza, a finales del siglo XII o a comienzos de la centuria siguiente, esto es, en torno a dos siglos antes de que fueran distinguidos con el ducado del Infantado, en cuya Casa se mantuvo la posesión de la fortaleza hasta que se vendió a Bruno Martínez de Aragón y Fernández de Gamboa en 1856. Ambos dibujos forman parte de los fondos de la Casa de Osuna conservados en el Archivo Archivo Histórico de la Nobleza de Toledo, en los que pudieron integrarse coincidiendo con la unión temporal de las Casas del Infantado y de Osuna en las personas de Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort Spontin y su hermano Mariano, entre 1841 y 1882.

El primer instrumento de representación gráfica constituye una doble proyección ortogonal, siguiendo el gráfico habitual "planta-alzado", que recoge la planta de la segunda altura y el alzado del frente meridional de una construcción fortificada conformada por un bloque de planta cuadrangular de dos alturas, dotado de cuatro torreones de planta ultrasemicircular en sus flancos, del que emerge, en el centro, un torreón de perfil prácticamente cuadrado.

El gráfico recogido en el segundo de los diseños aparece identificado mediante una inscripción como *planta segunda*; una anotación que no debe de aludir a las alturas o niveles de la fortaleza, por cuanto su estudio junto al alzado desarrollado en la doble proyección ortogonal permite reconocer los huecos del acceso y los vanos abiertos en el primer piso o nivel del frente meridional de la casa fuerte.


OLUNA, C7. 14, D. 24


sala
OSUNA, CP.11, D.25

7. Soporte: En el primer diseño se trata de un papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, un racimo de uvas, y que ha sido entelado; mientras que en el segundo diseño, se trata de un papel verjurado, asimismo entelado.

8. Estado de conservación: El primer diseño muestra marcas de antiguos dobleces, con manchas de humedad y pérdidas en torno a los mismos, pero ha sido entelado; mientras que el segundo también presenta las huellas de antiguos pliegues, manchas de humedad, y lagunas más severas en torno a los mismos, pero también ha sido entelado.

9. Técnica: En los dos diseños se observa un rasguño previo a regla y compás, que ha sido entintado con posterioridad. En el primero, además, se ha utilizado una aguada de tonalidad grisácea para destacar el carácter masivo de los muros en la planta, se han sombreado determinados elementos del alzado, y se ha empleado la tinta roja para los tejados. En el segundo se ha recurrido a un tupido rayado para rellenar el grosor de los muros.

10. Dimensiones: El primer diseño mide, 57,9 x 29,7 cm; el segundo, 53,8 x 38 cm.

11. Anotaciones: En el primer diseño, en el recto, bajo el alzado: *Alçado al mediodia*. En la planta: *Mediodia / Alcoua / Reçiuidor / Carçel / Çelda / Planta segunda*. Además, en el extremo inferior izquierda, a lápiz, figura la cota de archivo: *OSUNA, CP. 11, D. 24*. En el vuelto: *7 a 8 / Planta de la casa de Mendoça*. En el entelado: *OSUNA*, *leg. 2002, nº 25 / OSUNA, Planos nº 55*.

En el segundo diseño, en el recto, distribuidas por toda la planta, las siguientes inscripciones: *Cuadra / Rrecamara / Oriente / Pª criados /* (Perdido)*rre / Sala / Lebante / Escalera a la cozina / Rrecamara / Rreciuidor / Planta segunda*. Además, en el extremo inferior izquierdo, a lápiz, figura la cota de archivo: *OSUNA, CP. 11, D. 25*. En el vuelto del papel, puede leerse: *Planta de la casa de Menzoça*. En el entelado: *OSUNA*, *leg. 2002, nº 25 / OSUNA*, *Planos nº 56 / Archivo Histórico Nacional*, *mes julio año 1955*.

12. Escala: No, en ninguno de los dos diseños.

13. Observaciones: Se referencian otras cotas de archivo anteriores en el vuelto y en el entelado de ambos diseños (véase apartado "Anotaciones").

14. Comentario: Los dos diseños se encuentran relacionados con la torre o casa fuerte construida en la localidad alavesa de Mendoza por los señores del lugar, los Mendoza, a finales del siglo XII o a comienzos de la centuria siguiente, es decir, en torno a dos siglos antes de que fueran distinguidos con el título ducal del Infantado, en cuya Casa se mantuvo la posesión de la fortaleza hasta que se vendió a Bruno Martínez de Aragón y Fernández de Gamboa en 1856. El hecho de que ambos dibujos formen parte de los fondos de la Casa de Osuna conservados en el Archivo Histórico de la Nobleza de Toledo permite intuir que pudieron integrarse en los mismos coincidiendo con la unión temporal de las Casas del Infantado y de Osuna en las personas de Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort Spontin y su hermano Mariano, entre 1841 y 1882.

Los dos instrumentos de representación gráfica se encuentran absolutamente descontextualizados, sin documentación escrita asociada que permita arrojar algo de luz sobre las circunstancias, o el momento en que se realizaron. Ni siquiera las anotaciones realizadas en ellos permiten determinar si reflejan el estado de la fortificación en un momento dado, o si se utilizaron para plantear algún tipo de actuación en la misma. No obstante, los datos conocidos sobre la disputada jurisdicción de Mendoza, las características técnicas de ambos diseños, pero, sobre todo, los paralelismos que podrían establecerse entre estos dos dibujos y los instrumentos de representación gráfica realizados para la construcción de la capilla de la Concepción de Nuestra señora en la iglesia de San Martín de Mendoza a instancias de los duques del Infantado (OSUNA, CP. 11, D. 22, OSUNA, CP. 11, D. 23, y OSUNA, CP. 12, D. 5, ficha nº 95), nos inclinan a considerar la posibilidad de que nos encontremos ante diferentes propuestas de actuación en la torre o casa fuerte de Mendoza, y a situar su ejecución, como la de aquellos, en la segunda mitad del Quinientos.

Desde nuestro punto de vista, el proyecto de intervención en la torre debió de plantearse una vez finalizado el larguísimo pleito sobre la jurisdicción de Mendoza, que, comenzado en 1500, terminó resolviéndose mediante una sentencia, publicada en 1545, que vino a liberar los habitantes de la localidad del señorío de los aristócratas, que vieron limitado el ejercicio de sus antiguas prerrogativas, precisamente, al interior de su torre o casa fuerte, en la que se les permitió continuar administrando justicia y mantener las prisiones de las hermandades de su señorío. Esta resolución pudo empujarles a valorar la posibilidad de emprender alguna medida de actuación en la vieja fortaleza medieval, en-

tendiendo, además, que cualquier intervención sobre los dos edificios que mejor venían a expresar su discutido dominio sobre el lugar, esto es, la torre —convertida en el último baluarte de su jurisdicción señorial— y la iglesia de San Martín —un templo relacionado con los Mendoza desde la Baja Edad Media que se levantaba frente a su casa fuerte, y que terminará desapareciendo en el siglo XIX—, podía contribuir de manera muy eficaz a rehabilitar, siquiera simbólicamente, su cercenada autoridad sobre el lugar en el que se situaban los orígenes de su linaje.

A pesar de las diferentes técnicas empleadas en su ejecución, los dos diseños parecen estar relacionados entre sí, o por lo menos, hacer referencia a una misma realidad, bien constructiva —física—, o proyectual, ya que las dos plantas, tanto la de la doble proyección ortogonal, como la del segundo de los dibujos, parecen corresponderse con el alzado recogido en el primero. En este sentido, conviene advertir que, a pesar de que la segunda aparece identificada mediante una inscripción como *planta segunda*, la anotación no debe de aludir a los pisos o niveles de la fortaleza, ya que su estudio junto al alzado del primer instrumento de representación gráfica permite reconocer los huecos del acceso y los vanos de iluminación abiertos en el primer nivel del frente meridional del edificio, lo que nos inclina a pensar que viene a recoger una segunda propuesta de actuación, simultánea a la primera, o bien, ligeramente posterior.

El hecho de que el primer diseño se resolviera mediante una doble proyección ortogonal, siguiendo el gráfico habitual "planta-alzado", un sistema popularizado por las *Regole* de Serlio, publicadas en 1537, y editadas en castellano, junto al *Libro tercero*, en 1552, 1563 y 1573, permite plantear la posibilidad de que se ejecutase avanzada la segunda mitad del Quinientos, una datación que también podría aplicarse al segundo de los dibujos.

En todo caso, resulta difícil precisar si llegaron a traducirse en alguna intervención sobre la torre, dado que, restaurada en 1963, presenta un aspecto sensiblemente diferente al reflejado en ambos instrumentos de representación gráfica. De hecho, el cuerpo exterior no es más que un cinto murario, mucho más bajo que el bloque representado en el alzado del primero, y desde luego, sin restos de haberse articulado en varias alturas, mientras que el torreón emerge aislado, quedando el espacio comprendido entre uno y otro, totalmente liberado, a cielo abierto.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Sobre la torre, véase Martínez de Marigorta, J., 1963, pp. 35-37, y pp. 50-52; Portilla, M., 1978, vol. 2, pp. 745-748; Portilla, M. J., 1985, pp. 2-20.

Javier Ibáñez Fernández y Diego Domínguez Montero

97. Proyecto para la construcción de una iglesia, Junta de Parayas (Cantabria)

1. Título: Proyecto para la construcción de una iglesia, Junta de Parayas (Cantabria).

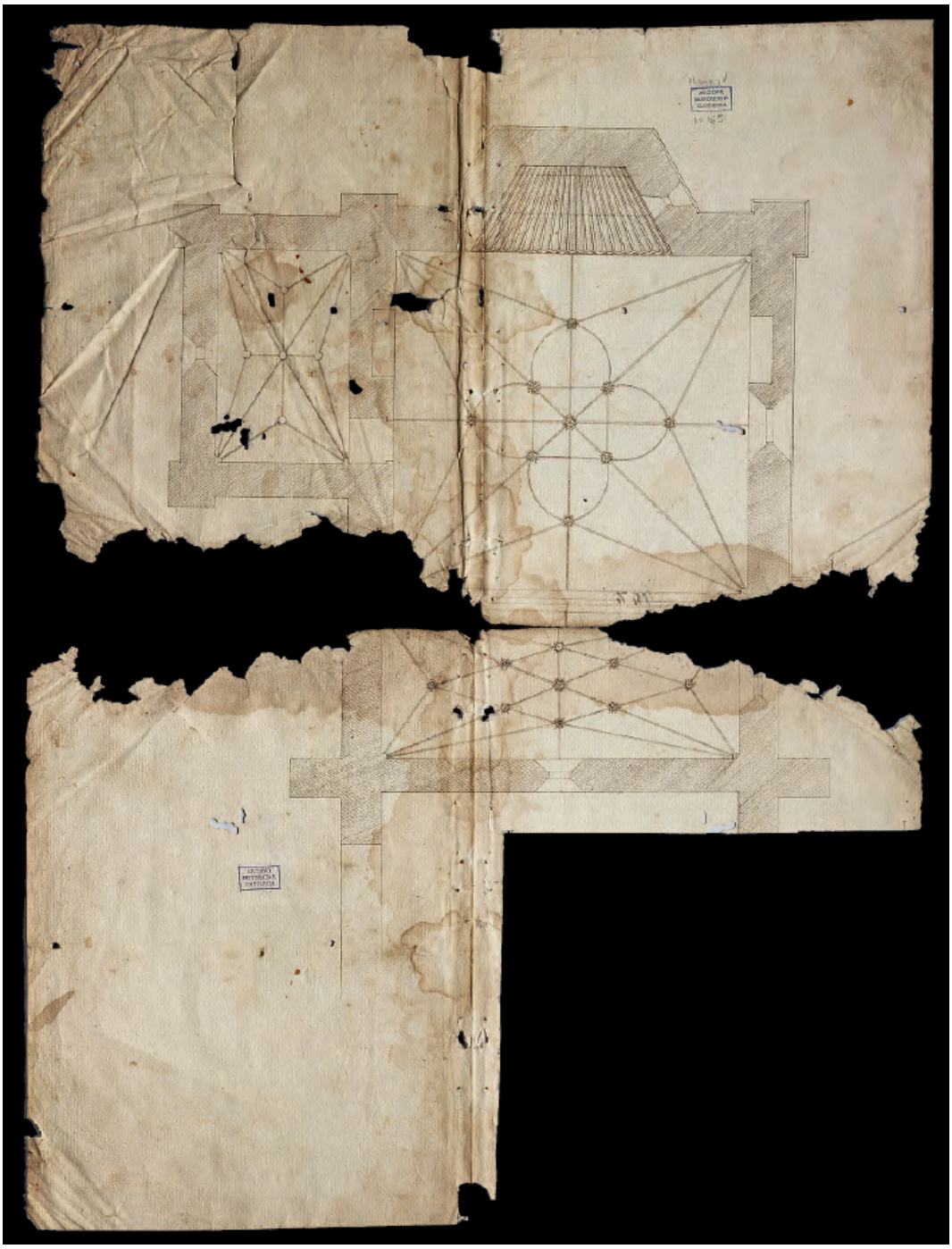
2. Fecha: *ca.* 1550-1602.

3. Autor: Rodrigo de Gibaja (atribuido).

4. Localización: Santander. Archivo Histórico Provincial de Cantabria.

5. Signatura: Sección Protocolos, Leg. 3434-1 y 3434-2, Secc. Mapas y Varios, 165-166.

6. Descripción, alcance y contenido: Son dos fragmentos (capilla mayor con sacristía y un tramo de la nave) que servían de encuadernación al legajo de las escrituras públicas del año 1601 pasadas ante Juan



de Villar Sarabia, escribano de la Junta de Parayas (Ramales, Rasines, etc.). Al dorso del fragmento correspondiente a la cabecera, consta la autentificación de todos los instrumentos contenidos en el legajo, con fecha de 1-I-1602, que sirve de término *ante quem*.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Muy deteriorado, roto y con manchas de humedad. Cortada a tijera la parte correspondiente al ángulo inferior derecho.

9. Técnica: Tinta negra a plumilla.

10. Dimensiones: 56,5 x 42,7 cm.

11. Anotaciones: En el recto, presenta sello del *Archivo Histórico Provincial de Cantabria*, y la siguiente inscripción a lápiz: *Planos y v. nº 165*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: El diseño se ha realizado a regla con rayado en los muros señalando el derrame interior y exterior de los vanos. Los nervios se dibujan a regla con tres líneas discontinuas y los curvos a compás, con un modo correcto de representación.

Posiblemente se trataba de la reforma de un espacio adosado a una obra ya construida ya que el hastial de poniente presenta un vano y continuidad en los muros laterales donde se interrumpe la traza, por lo que podría tratarse de una capilla funeraria o quizá de una ermita.

El acceso se produce por el sur a través de un tramo rectangular cubierto con bóveda de crucería con nueve claves. La cabecera es cuadrada y está cubierta por una bóveda de crucería con terceletes y combados que forman un cuadrado inscrito en una flor de cuatro pétalos conformando un cuadrifolio y venera adosada al este. A través de este espacio principal se accede a la posible sacristía, ubicada al norte y conformada por el tramo rectangular abierto por una bóveda de crucería con cinco claves.

En la zona no se conoce ningún templo con estas características, aunque en la época del diseño (hacia 1600), se construyeron numerosos edificios en la propia Junta y valles cercanos.

El rasgo característico de esta traza es la presencia de una venera en el ábside. Esta nota se puede filiar a través de dos vías diferentes. Una es la vía burgalesa encabezada por Rodrigo Gil de Hontañón, alimentada originalmente por maestros procedentes de localidades ubicadas en los valles más orientales de Cantabria (Rasines, Ruesga, Solórzano, Matienzo), que es de donde parece proceder este diseño. En tal caso, sería una muestra tardía (no anterior a 1550 en Cantabria) de una práctica difundida a través de Rodrigo Gil.

Por otra parte, la presencia de una venera renacentista en el ábside y la permanencia de la crucería estrellada en los espacios de mayor vano fue una nota habitual en los abovedamientos de la segunda mitad del siglo XVI del norte peninsular, especialmente en el País Vasco, donde los numerosos canteros locales que acuden a trabajar a las obras granadinas de Diego de Siloe importan unos tipos de cubiertas “al romano” (veneras, crucería acasetonada) que solo serán admitidos en ámbitos secundarios o residuales, de escasa luz (ábsides, sacristías, capillas colaterales). Por esta línea, la traza sería aún más tardía, correspondiendo a un arquitecto que asimiló las cubiertas renacentistas a partir de las obras de los canteros vascos y avanzando lo que luego, entre finales del siglo XVI y principios del XVII, haría Juan Vélez de Huerta.

En cualquier caso, no parece que el autor pueda ser identificado con Rodrigo de Gibaja, montañés al que no se le conoce obra fuera de la provincia de Granada o alrededores.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Sazatornil Ruiz, L., 1990, p. 127; González Echegaray, Mª C., Aramburu-Zabala Higuera, M. Á., Alonso Ruiz, B. y Polo Sánchez, J. J., 1991, p. 241; Gómez Martínez, J., 1995.

Fernando Villaseñor Sebastián

98. Proyecto para la ampliación del colegio de Fonseca, en Santiago de Compostela (La Coruña)

1. Título: Proyecto para la ampliación del colegio de Fonseca, en Santiago de Compostela (La Coruña).

2. Fecha: 1551-1555.

3. Autor: Juan Pérez (atribuido).

4. Localización: Santiago de Compostela. Archivo Histórico Universitario de Santiago [A.H.U.S.].

5. Signatura: A.H.U.S., Mapas y planos nº. 1.

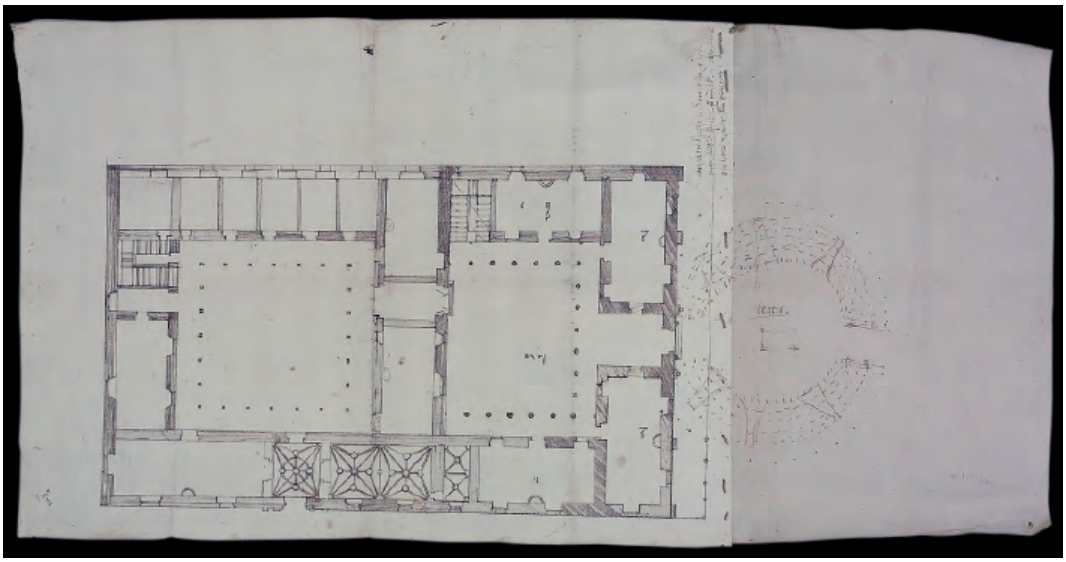
6. Descripción, alcance y contenido: Planta del actual colegio de Santiago Alfeo, más conocido como colegio de Fonseca, fundado por el arzobispo Alfonso de Fonseca III, construido entre 1532 y 1544, siguiendo trazas de Juan de Álava de 1532, así como planta del proyecto de ampliación del colegio con un edificio anexo dispuesto en la panda norte, hacia la plaza del Obradoiro, fechable entre 1551 y 1555, datación que corresponde al conjunto del dibujo.

En la planta del colegio aparecen representadas cinco bóvedas de crucería que afortunadamente todavía se conservan en nuestros días, lo que permite comprobar cómo todas ellas presentan una tracería más complicada que la representada en la planta. La primera de la muestra corresponde al zaguán de entrada del colegio y consiste en una bóveda de terceletes de cinco claves, con ligaduras rectas entre la clave central y las subsidiarias. El diseño se enriquece mediante el tendido de unos combados de flexión convexa entre las claves en las que se funden los terceletes que terminan generando una circunferencia en torno al polo.

La actual sigue el diseño general de cinco claves, pero los combados que generan el círculo en torno al polo no arrancan de las claves en las que se funden los terceletes, sino antes, dejando aquellas libres. Por otra parte, de las claves nacidas del encuentro de dichos combados con los nervios diagonales surgen dos nervios. En una dirección, son combados de perfil convexo, que, tras su encuentro con los terceletes, modifican su flexión, y otra vez más en su desarrollo, para terminar generando sendos pies de gallo quebrados mediante doble conopio en los puntos medios del tramo. En el otro sentido, los combados también presentan un perfil convexo, y modifican su flexión tras el encuentro con los terceletes, hasta fundirse en los puntos medios del tramo. A las cinco claves del dibujo se añadieron a la bóveda construida ocho más, en dos tamaños distintos, todas ellas decoradas con rosetas y otros motivos florales, salvo la central, mucho más grande que el resto, que presenta las armas de los Ulloa (ajedrezado de quince piezas, siete cargadas de siete fajas cada una), por ser la madre del fundador María de Ulloa.

Las otras cuatro corresponden a la capilla del colegio, con entrada desde el citado zaguán. Las dos primeras, idénticas, se voltean sobre la nave y el presbiterio y constituyen bóvedas de terceletes de cinco claves, con ligaduras rectas entre la clave central y las subsidiarias. Como en el caso anterior, las dos bóvedas finalmente construidas enriquecen sensiblemente el diseño presentado. En primer lugar, debe advertirse que, al final, se marcaron los lomos de la bóveda en las dos direcciones y en todo su desarrollo, mediante ligaduras rectas. En segundo lugar, se unieron las claves en las que se funden los terceletes mediante cuatro combados de perfil cóncavo, que generan, en su intersección con los diagonales, una nueva serie de claves subsidiarias, y una suerte de rombo de perfil curvo en torno al polo. A falta de estudios más profundos sobre la geometría de la bóveda, todo parece indicar que estos combados vendrían a señalar el perfil de las trompas que podrían haberse utilizado como unidad de construcción de ambas bóvedas, quedando los rombos centrales con una sección prácticamente plana. Todas las claves se adornan con rosetas y motivos geométricos y vegetales salvo la central, que en una bóveda presenta las armas de los Castro (seis roeles), por ser la abuela materna del fundador Inés de Castro, y en la otra, las de los Fonseca (cinco estrellas), por ser el padre del fundador el arzobispo Alfonso de Fonseca II.

Detrás del testero se halla la sacristía cubierta por dos bóvedas de crucería simple y una clave central en el plano. Sin embargo, las bóvedas finalmente construidas añaden al diseño de los diagonales, cuatro nervios, de perfil cóncavo, que arrancan, dos a dos, en simetría especular, de los puntos medios de los tramos, generando una suerte de rombo de perfil curvo en torno al polo. A falta de análisis más profundos, su geometría parece presentar, al menos dos secciones:



una curva, la de los sectores de arranque, que parecen funcionar a modo de trompas cuyas bocas curvas vendrían a corresponderse con los perfiles de los nervios descritos con anterioridad, y otra, prácticamente plana, que vendría a corresponderse con el rombo central. La clave de la bóveda de la izquierda presenta las armas de los Ulloa mientras la de la bóveda de la derecha cuenta con las de los Acebedo (escudo cuartelado, primero y cuarto un acebo, y segundo y tercero, un lobo pasante; bordura de ocho aspas), por ser el abuelo paterno del fundador Diego González de Acebedo, Contador Mayor de Castilla.

7. Soporte: Papel que presenta, como filigrana o marca de agua, un racimo de uvas con las iniciales "DR".

8. Estado de conservación: Proyecto dibujado en pliego de papel bien conservado. Ha sido restaurado por el Archivo Histórico de la Universidad de Santiago en septiembre de 1995 para la exposición del V centenario de la Universidad *Gallaecia Fulget*. El tratamiento que se le realizó consistió en desmontaje, limpieza superficial con gomas en polvo y brochas, limpieza acuosa, desacidificación con hidróxido cálcico, laminación trasera manual con metilcelulosa y papel japonés, y montaje.

9. Técnica: Marcas incisas de punta de plomo o plata en líneas trazadas a regla en la planta del edificio y orificios de compás en el trazo de las claves de las bóvedas, el círculo de la bóveda del vestíbulo y en los púlpitos de las aulas. Pluma y tinta sepia.

10. Dimensiones: 43,8 x 87 cm (incluyendo la traza del teatro, añadida en fecha imprecisa).

11. Anotaciones: En el recto: *Conforme a esta se saco otra que esta (…)* (en) *poder del Señor Rector Pedro de Maldonado y otra de las escaleras y quarto de la Trinidad*. El el vuelto: *Traça del collegio y de las escuelas*. En el recto de la traza añadida del anfiteatro: *Teatro*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Proyecto suelto hoy en el Archivo Histórico Universitario de Santiago.

14. Comentario: El presente proyecto sin firmar debe de ser consecuencia de la decisión de la Universidad de ampliar su sede en el colegio de Fonseca a los pocos años de ser construido. En él se propone la construcción de un nuevo edificio anexo a su panda norte, hacia la plaza del Obradoiro. Gracias a la anotación manuscrita que figura en el margen superior derecho, a la diestra del edificio, se sabe que fue dibujado en tiempos el rector Pedro Maldonado de la Carrera, en el cargo entre los años 1551 y 1556. Según Fraguas, el maestro de obras Juan Pérez, uno de los cuatro que habrían construido el colegio, presentó una propuesta de ampliación en esos años, aceptada por el

claustro universitario pero nunca ejecutada, por lo que cabría atribuirle la autoría.

El nuevo bloque ideado se organiza en torno a un patio porticado, con arquerías en solo tres de sus lados, dejando la sur libre para no cegar los vanos del colegio ya construido. A su alrededor se distribuyen cuatro aulas, con los púlpitos para el profesorado; la entrada desde el Obradoiro, en el eje central de la fachada, en cuyo frente se dispone una lonja con postes para indicar la jurisdicción de la institución; y por fin, unas escaleras de acceso a la primera planta en el ángulo suroccidental.

Llama la atención que el autor de esta muestra haya dibujado con tal precisión la planta del colegio ya construido, su distribución interna y las citadas bóvedas cuando lo que realmente interesaba es el proyecto con su propuesta para la ampliación. También que las bóvedas del diseño fueran construidas finalmente con un diseño más complicado que el dibujado pero partiendo del mismo. Tal hecho me lleva a proponer la posibilidad de que Juan Pérez haya copiado literalmente su dibujo del proyecto original de Álava, con sus propuestas iniciales para los abovedamientos, al que tuvo que tener acceso tras firmar con Rodrigo Díaz el 17 de mayo de 1532 que los maestros de obras Alonso de Gontín y Jácome García le cedían la construcción de la mitad del edificio.

15. Unidades de descripción relacionadas: Al diseño del proyecto de ampliación del colegio se le añadió y cosió, en fecha imprecisa, la planta de un anfiteatro. Sánchez García propone esté relacionado con la necesidad de construir un teatro temporal de gran aforo donde celebrar las funciones de comedias que por entonces representaban los estudiantes los martes de Pascua en el patio del colegio de Fonseca que se cubría con un toldo para la ocasión y donde se construía un tablado a modo de escenario.

16. Bibliografía: Pérez Costanti, P., 1930, p. 8; Bonet Correa, A., 1984 (1966), p. 113, y lám. nº 32; Vila Jato, Mª D., 1993; Fraguas Fraguas, A., 1995, pp. 119-131; García Iglesias, J. M., 1995, pp. 28-39; Goy Diz, A., 1996a; Goy Diz, A., 1996b; Sánchez García, J., 1997, pp. 27-29; Soraluce Blond, J. R. y Fernández Fernández, X. (dirs.), 1997, pp. 114-115; Barreiro, X. R., 1998; García Iglesias, J. M. y Monterroso Montero, J., 2000, pp. 51-96; Castro Santamaría, A., 2002, pp. 212-213, y pp. 457-470; Calvo Mosquera, I., 2003.

Miguel Taín Guzmán

99. Levantamiento de daños de la nave de la catedral de Coria (Cáceres)

1. Título: Levantamiento de daños de la nave de la catedral de Coria (Cáceres).

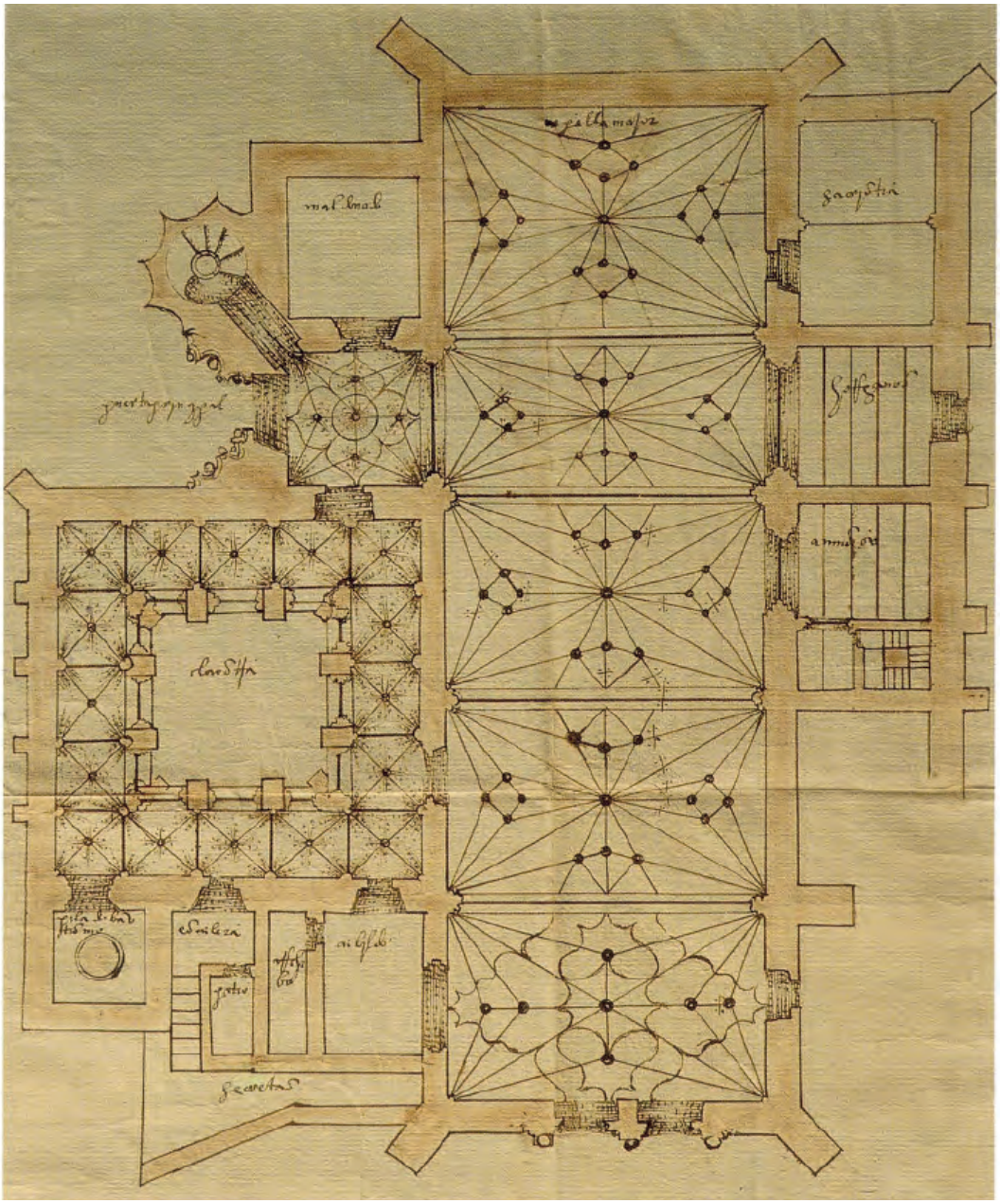
2. Fecha: *ca.* 1552.

3. Autor: Pedro de Ybarra (atribuido) y/o Rodrigo Gil de Hontañón (atribuido).

4. Localización: Coria. Catedral. Claustro. Tercera sala de la exposición del Tesoro.

5. Signatura: Archivo de la Catedral de Coria, Legajo 361.

6. Descripción, alcance y contenido: Este plano tiene toda la apariencia de un levantamiento completo del edificio, pues coincide relativamente bien con los planos publicados hasta finalizar el siglo XX, ninguno de los cuales, por cierto, acusa las deformaciones de la planta de la iglesia propiamente dicha, que son muy importantes; si bien los tramos primero (capilla mayor) y quinto (trascoro) son relativamente regulares, el tramo segundo (crucero) y el tercero (reja del coro) son rombos, mientras el costado norte del tramo



cuarto (coro) muestra un quiebro notable; estas deformaciones no pueden deberse solo a movimientos del terreno, sino a un replanteo muy mediatizado por las preexistencias. La planta que comentamos no refleja ninguna deformación, y contiene dos cortes a nivel, superpuestos por transparencia: uno próximo al suelo, que refleja los muros, huecos de paso y escalones (que sugieren que este es en realidad la suma de dos)

y otro que solo muestra proyecciones esquemáticas de bóvedas, representadas por medio de sus nervios, reducidos a simples líneas, y las claves, dibujadas como círculos con algo de relleno; por lo tanto no hay ventanas dibujadas. El autor del plano rellenó con aguada de color encarnado todos los cortes de los muros, y lo hizo de forma bastante descuidada (como se advierte, por ejemplo, en el claustro) y cubrió los huecos de arcos, capialzados y bóvedas con puntitos y tracillos relativamente ordenados, quizás para darles relieve y alguna noticia de su riqueza. En este aspecto es interesante verificar que los escalones de la torre, que el autor reflejó cuidadosamente como caracol de Mallorca, tienen relieve, al contrario que las otras dos escaleras representadas. La parte del claustro es bastante detallada, como acreditan sus pilares, cuyos estribos, que restan espacio al patio, aparecen superpuestos a estos, manteniendo las dimensiones relativas; también se representan todas sus pilastras como semicolumnas y, de manera consecuente, no hay rastro de los estribos de la nave, sobre todo de el que el maestro Bartolomé de Pelayos en 1502 había previsto obrar *por encima de las capillas de la dicha claustra porque no haga empacho*. Las bóvedas del claustro y la del brazo norte del crucero, muestran unos muy característicos abanicos en los apoyos, que representan, como patas de gallo, sus jarjamentos; vemos algo parecido en las claves, siendo esta una características de la obra gráfica tanto de Pedro de Ybarra, activo en Coria desde 1547, como de Rodrigo Gil de Hontañón, que visitó la Seo cauriense en varias ocasiones a partir de 1550, cuando los problemas estructurales eran ya tan antiguos como acuciantes; si la fecha de este documento es correcta, se trataría de la primicia de unos amaneramientos gráficos que, de manera selectiva, se documentan durante muchos años, pues fueron usados por otros arquitectos presentes en esta catedral durante el resto del siglo XVI. Lo más curioso del dibujo es que ni las bóvedas ni los arcos del templo propiamente dicho presentan estas convenciones. Conviene señalar algunos detalles más, como que en las bóvedas de la capilla mayor y el crucero cometió el autor del dibujo varios errores sistemáticos, que arregló como pudo, así como que la puerta de los pies, la del Perdón, que por razones desconocidas está hoy ubicada levemente al norte del eje del edificio, aparece representada en este plano al sur del mismo. Parece obvio que ya se había abandonado el proyecto del crucero del maestro Bartolomé, pues solo se había construido la bóveda de su brazo norte, aunque sustituyendo el austero diseño original por uno más rico, con nervios combados, que es precisamente el que muestra la bóveda construida, que en la actualidad no se aprecia desde la nave del templo, oculta como queda por el órgano del lado del Evangelio (ver fotografía en García Mogollón, F. J., 1999, p. 58); las otras cuatro bóvedas antiguas, anteriores a 1530, deben de estar correctamente dibujadas, pues coinciden con otros levantamientos del XVI, aunque poco tienen en común con las actuales. El exterior del flanco sur aún no muestra los característicos enchapados y estribos posteriores.

7. Soporte: Bifolio de papel verjurado. No es posible observar el vuelto ni apreciar si tiene filigrana, pues está enmarcado desde hace varios años.

8. Estado de conservación: Bueno, con rastros de manchas de humedad. Aparenta haber estado doblado una vez en cada sentido, de manera asimétrica. Hay una laguna arriba a la derecha.

9. Técnica: Está trazado este dibujo a regla con tinta sepia sobre rasguño previo, con terminación de bastantes elementos a mano alzada, tarea que se hizo con destreza pero de forma poco cuidadosa.

10. Dimensiones: 43,4 x 29,3 cm.

11. Anotaciones: No tiene cotas ni pitipié, lo que excluye que la intención de este plano fuese plantear un proyecto. En el recto hay trece notas manuscritas, puramente topográficas, repartidas por los distintos espacios anexos al templo: *Capilla mayor* / *Sacrystia* / (Capilla de los) *Horganos* / (Capilla de) *Amusgo* / *Secretas* / *Cabyldo* / *Archibo* / *Escalera* / *Pila de bautismo* / *Claustra* / *Puerta prynçipal* / (Capilla de) *Maldonado*, que nombran espacios existentes entonces; el apellido del canónigo Hernando Alonso de Amusco o Amusgo, patrono de la que hoy es la capilla de San Pedro de Alcántara, aparece en otros documentos como *Amusco*, sin más.

12. Escala: Parece estar a la escala implícita 1:230, que no casa con ninguna pareja de unidades métricas castellanas.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Creemos que el objetivo de este dibujo era representar el conjunto catedralicio de Coria en relación con las dificultades estructurales que se venían detectando desde, al menos, 1530. La presencia en el dibujo de la quinta bóveda, la actual de los pies del edificio, garantiza que es posterior a

1549, cuando se derribó el muro antiguo que la separaba del espacio precedente; en ese momento se incrementaron los problemas endémicos que desembocarían en *el 17 de enero de ese año* (1563), *día de San Antón,* (cuando) *se produjo una terrible quiebra por el muro del medio día* [García Mogollón, F. J., 1999, p. 61]. En este dibujo, como hemos indicado anteriormente, la parte que menos amaneramientos y convenciones gráficas contiene es la del templo propiamente dicho, salvo la representación de veinte testigos sobre las partiduras estructurales, formados cada uno por un tracito y cuatro puntos, colocados sobre el recorrido de una gran familia de grietas que, en diagonal, va de suroeste a noreste, separando todo el costado de la Epístola, el de sur, del resto del conjunto; comienza con la fisura del nervio del rampante meridional de la bóveda postrera, la que quedó cerrada en 1549; sigue con cuatro ubicados en los cuatro nervios del cuadrante sureste de la bóveda del coro, terminada en 1512, con otro en su arco oriental, precisamente el que estribaba en el centro del claustro y en el muro occidental de la capilla de Amusco o Amusgo; la segunda bóveda de la nave, cerrada en 1507, a la que abre la citada capilla, presentaba una complicada trayectoria con nueve, quedando los restantes testigos localizados en la bóveda del crucero, en dirección al apoyo norte del arco toral. No hay más que observar el abovedamiento actual del templo para convenir que los daños reflejados afectan a lugares que, sin ser evidentemente los mismos (pues las bóvedas se renovaron posteriormente), son muy parecidos. Interesa señalar que están dibujadas con su actual *abovedamiento absolutamente endémico, que ni por diseño ni por técnica encuentra paralelo en el resto de España* (Gómez Martínez, J., 1998, p. 122) las capillas de la Anunciación, entonces de Santa Catalina, y de Santa María de la Encarnación del canónigo Amusco o Amusgo, con su escalera, idénticos a lo actual, siendo del mismo tipo anómalo las bóvedas de los restantes espacios, incluso las plantas altas; es posible que este tipo, que convirtió en capillas hornacinas los dos ámbitos citados sin renovar sus muros, se introdujera para estribar mejor los contrafuertes de la nave cuando esta empezó a dar problemas. Además se dibujó la prolongación hacia el oeste del muro de cierre de estas dos capillas.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: García Mogollón, F. J., 1988; García Mogollón, F. J., 1996; García Mogollón, F. J., 1999; García Mogollón, F. J., 2005a; Berenguer Sempere, F., 2014; Fortea Luna, M. y Salcedo Hernández, J. C., 2016.

Alfonso Jiménez Martín

100. Monteas de una cúpula y huecos en la catedral de Sevilla

1. Título: Monteas de una cúpula y huecos en la catedral de Sevilla.

2. Fecha: 1552.

3. Autor: Martín de Gaínza (atribuido) y/o Miguel de Gaínza (atribuido).

4. Localización: Sevilla. Catedral. Azotea de la bóveda del vestíbulo de la puerta de la Campanilla.

5. Signatura: Azotea J5-K6.

6. Descripción, alcance y contenido: En este paramento, sensiblemente horizontal, se detectan tres dibujos independientes, pues en apariencia no tienen puntos de contactos ni están superpuestos, lo que los diferencia de los "palimpsestos de monteas" de las azoteas contiguas; las precedentes, como soporte gráfico, son poco más antiguas que la presente, pues la bóveda que la sostiene quedó cerrada poco antes de 1481, pero hay grandes diferencias entre ellas, tanto

de fecha como de sentido arquitectónico. El dibujo más completo, y más interesante de los tres, cuyo análisis citamos en otro punto de esta misma ficha, se despliega en diagonal, de manera que está trazado para verlo desde el rincón suroeste en dirección al caracol 5K, ya que su larguísimo eje cubre prácticamente el espacio de la azotea de rincón a rincón. El segundo dibujo, en orden de tamaño, está en la zona adyacente a la Capilla Real, y se ve mirando desde el citado extremo noreste del eje del anterior, pero se desarrolla de forma paralela al muro de la Epístola, de este a oeste; en él apreciamos una serie de segmentos, rectos y curvos, que se asemejan al trazado de un arco rebajado, cuyas líneas de jambas salvan una luz libre de 1,21 m; más arriba se aprecia, según el mismo eje este-oeste del arco rebajado, otro de mucha más flecha, como si constituyesen el desarrollo de un capialzado. El tercer dibujo queda en la zona de levante y en realidad parece un fragmento de la planta de un muro con un estribo.

7. Soporte: Paño de solería de cubierta practicable, formado por ladrillo raspados de 14 x 28 cm, con llagas de 3 a 7 mm. El material es seguramente de origen trianero. De ella emergen cinco sombreretes que taponan otros tantos atanores, de los que calan la plementería de la bóveda que antecede a esta puerta de la Campanilla, dedicada a la Entrada en Jerusalén.

8. Estado de conservación: Zonas desgastadas por el paso, y las obras, especialmente las de conservación anuales de las esculturas de la puerta de la Campanilla y los tendidos eléctricos adyacentes.

9. Técnica: Rasguño hecho con estilete, tanto en forma de rectas como arcos, seguramente hechos mediante un punzón atados a una tirantez, pues se nota el lugar que hizo el papel de centro.

10. Dimensiones: El paño de solería mide 926 cm de norte a sur y 782 cm de este a oeste, con recortes debidos a los estribos adyacentes y al citado caracol, que son obviamente anteriores.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: Natural (1:1).

13. Observaciones: No.

14. Comentario: El estudio de esta montea fue magistralmente efectuado por José Antonio Ruiz de la Rosa y Juan Clemente Rodríguez Estévez, que lo publicaron dos veces seguidas, y nada hay que objetar al mismo, salvo la identificación concreta de la obra realizada y por lo tanto su fecha, ya que el autor al que la atribuimos es el mismo, el vizcaíno Martín de Gainza, o, tal vez, añadimos nosotros, su sobrino, que trabajaba con él. Los citados autores dejaron escrito que *centrándonos en el dibujo que nos ocupa, una vez restituido en su totalidad, pudimos comprobar que se trataba de un diseño estereotómico en el que se resolvía una cúpula semiesférica, en planta y alzado, superponiendo ambas vistas. Sobre la pista nos puso el parecido del trazado con algunos dibujos de Alonso de Vandelvira, exactamente el modelo que en su tratado de arquitectura denomina capilla redonda en buelta redonda (sic) (Barbè-Coquelin, 1978, I, f. 61 r y 61 v), en palabras de nuestro tratadista 'principio y dechado de todas las capillas romanas...', es decir, piedra angular del corte de cantería debido a que una superficie esférica no permite ser desarrollada, lo que obligó en el XVI a desarrollar toda una teoría sobre superficies desarrollables ligada a la esfera, en concreto basada en conos de revolución (…). El tema adquiría una magnitud insospechada cuando estábamos redibujando: un modelo 'teórico' de la tratadística renacentista española, se hacía 'práctico' en una montea dibujada a escala real, sobre la cual, los canteros habían tomado las medidas necesarias para construir una bóveda semiesférica. Sólo faltaba identificar la bóveda (…)*; en nuestra opinión la identificación propuesta por estos autores (según ellos sería la bóveda que remata la escalera de la Sacristía Mayor, que suponen cerrada en 1543 ó 1544) no es correcta, pues queda el dibujo a unos treinta metros de distancia, y a unos cuatro más arriba; creemos que es cualquiera de las otras dos cúpulas de las escaleras (Jiménez Martín, A., 2013, p. 159, y p. 337) que suben a los coros de la Capilla Real, ubicadas a solo doce metros y en la misma cota del gráfico, como cabe esperar; estas escaleras se empezaron en abril de 1541 y ya estaban en la cota donde vemos la montea en junio de 1552 (Morales, A. J., 1979, p. 43), época en la que, gracias a la escalera K5, la azotea y el coro adyacente estaban muy bien comunicados. El hecho de que los tres caracoles tengan el mismo diámetro, disposición y finalidad sugiere que las tres se cerraron con la misma montea, pero en la fecha más tardía, la que hemos propuesto aquí, la del año 1552. La vinculación con Andrés de Vandelvira no termina en la cita de Ruiz y Rodríguez, pues está demostrado (Pinto Puerto, F. S. y Jiménez Martín, A., 1993, p. 82, a partir de Morales, A. J., 1979; p. 95) que el futuro tratadista de la mejor estereotomía del Renacimiento hispano trabajó en la catedral hispalense en su juventud como especialista moldurero, concretamente entre los años 1561 y 1565, y precisamente en la inacabable Capilla Real, de manera que con toda seguridad vio esta montea en varias ocasiones.

15. Unidades de descripción relacionadas: Véanse las fichas correspondientes a los dos "Palimsestos de monteas en la catedral de Sevilla" (fichas núms. 20 y 21), con las que presenta diferencias importantes, asemejándose más al caso de la "Montea de la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Sevilla" (ficha nº 36).

16. Bibliografía: Morales, A. J., 1979; Pinto Puerto, F. S. y Jiménez Martín, A., 1993; Ruiz de la Rosa, J. A. y Rodríguez Estévez, J. C., 2002; Ruiz de la Rosa, J. A. y Rodríguez Estévez, J. C., 2003; Jiménez Martín, A., 2013.

Alfonso Jiménez Martín

101. Levantamiento de la ampliación de la parroquia de San Vicente de Villagonzalo-Pedernales (Burgos)

1. Título: Levantamiento de la ampliación de la parroquia de San Vicente de Villagonzalo-Pedernales (Burgos).

2. Fecha: 1552.

3. Autor: Juan de Ochoa de Arteaga, Juan de Lizarazu y/o Pedro de Castañeda.

4. Localización: Valladolid. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

5. Signatura: Planos y Dibujos, Desglosados, 246.

6. Descripción, alcance y contenido: Este plano forma parte del expediente de la ejecutoria del pleito litigado por Juan Vallejo, cantero, vecino de Burgos, contra el concejo, justicia y regimiento de Villagonzalo de Pedernales (Burgos) y Juan de Obregón, canónigo arcipreste de la catedral de Burgos, sobre la finalización de las obras de construcción de dos capillas y la sacristía de la iglesia de San Vicente, y la pretendida devolución de cierta demasía abonada a cuenta de la obra realizada. La obra había sido contratada con Juan de Vallejo en 1538, como refleja la ficha correspondiente (ficha nº 76). Los vecinos que habían pedido, como antes se señaló, que fuera más suntuosa, pleitearon por el sobrecoste de la obra realizada, y por ello pidieron una valoración para verificar las condiciones en que se habían hecho los cambios que propiciaron el encarecimiento. Entre ellos estaba el de una bóveda de cinco claves a otra de *diversa forma, muy mejor y más suntuosa* (Gómez Martínez, J., 1998, p. 217); en 1552 los maestros Juan de Lizarazu, Juan de Ochoa de Arteaga y Pedro de Castañeda elaboraron esta planta que reflejaba lo construido, y que difiere notablemente de lo previsto en el plano de Vallejo hecho catorce años antes, cosa que era previsible, pues no es lo mismo un dibujo de proyecto que su materialización y esta, incluso, podía ser distinta de su levantamiento. Para empezar, la bóveda es mucho más compleja, como habían pedido los vecinos, pero es que, además, la sacristía no se hizo en el costado izquierdo, sino en el derecho, en el lugar de la bóveda lateral, en un ámbito más pequeño que ni se abovedó ni se abrió tanto a la capilla mayor como estaba proyectado; se advierte también que las claves y el arco toral son propios del Primer Renacimiento; también hubo cambios en la ubicación de las ventanas y demás huecos. Suponemos, en cualquier caso, que la modificación de la obra había encarecido el presupuesto de manera notable.

7. Soporte: Papel verjurado, en el que no se aprecia filigrana. Está dibujado en un papel de 43 x 46 cm, mediante el proceso habitual de rasguño y delineado a regla, compás y mano alzada con tinta sepia, con la que, mediante aguada, se rellenaron algunos elementos. Pese a no ser un proyecto, la traza está bien acotada, ya que se trataba, precisamente, de poder comparar las modificaciones, incluso los cambios introducidos en las medidas.

8. Estado de conservación: Numerosos deterioros (plegaduras, manchas, pérdidas…) consolidados tras una restauración consistente en recortarlo y pegarlo en un soporte nuevo.

9. Técnica: Está rasguñado y entintado en sepia, tinta con la que, mediante aguada, se sombrearon algunos elementos para diferenciar el dibujo de las partes cortadas de las partes proyectadas, por quedar por debajo del plano de sección, pero justo con el criterio inverso de lo que empezaba a ser normal y ha llegado a nuestros días.

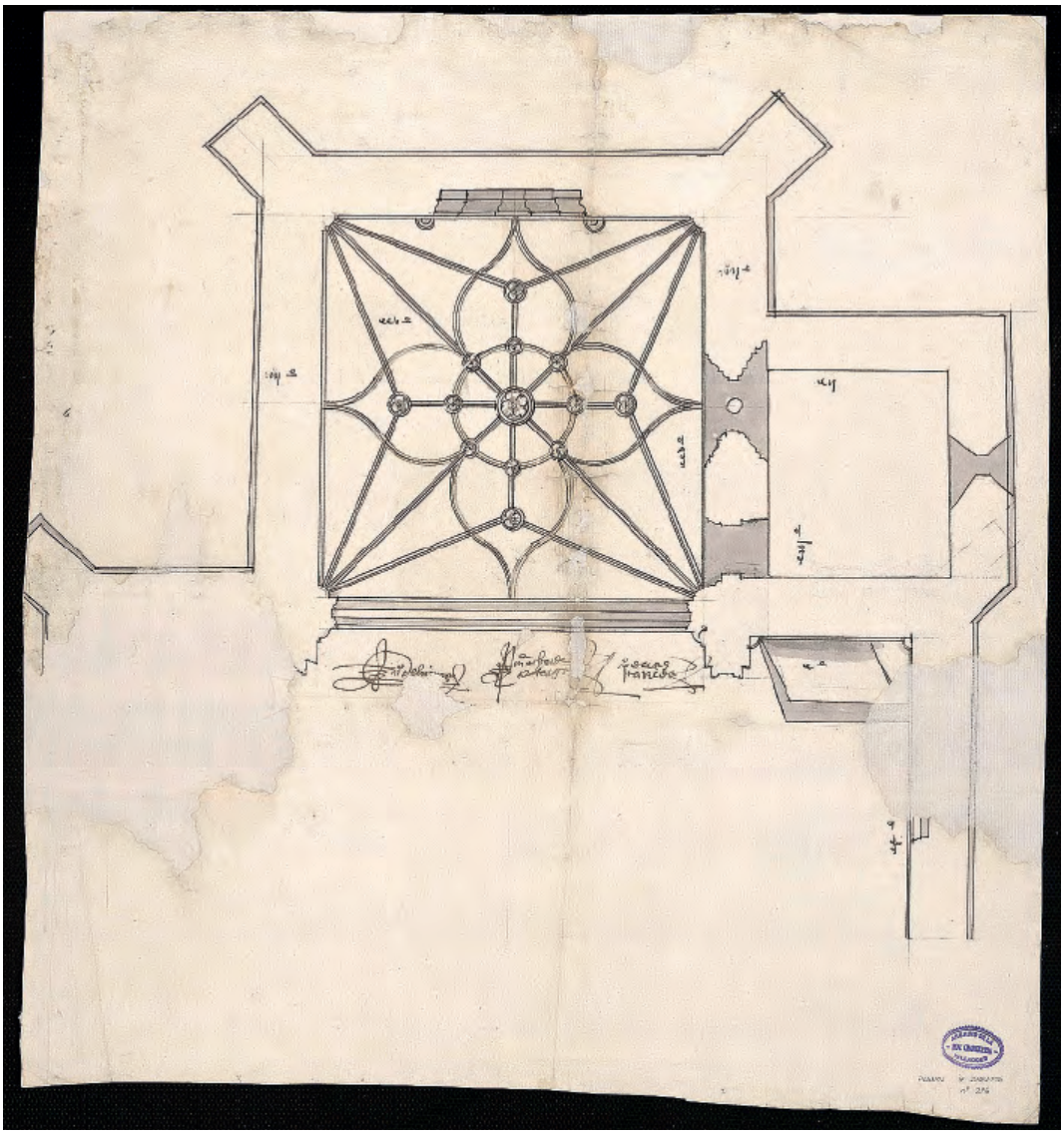
10. Dimensiones: 46 x 43 cm.

11. Anotaciones: En el recto, además de las firmas y rúbricas de los tres maestros [*Jno de Liç(…)çu / Jno Ochoa de / Arteaga / P^o^ de Cas/tañeda*], hay estratégicamente rotuladas nueve cotas distintas, en notación romana, que deben de estar dadas en pies enteros y medios pies: *IIII°* (dos veces) / *XXV°* (dos veces) / *V* / *XII* / *XIII°* / *X^o^* / *XX°*, siendo la primera vez que encontramos las cotas aproximadas mediante fracciones, prurito de rigor que seguramente tiene algo que ver con el carácter judicial del documento.

12. Escala: La escala implícita puede ser 1:48.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: No es la primera vez que aparecen juntos en este inventario de dibujos góticos los apellidos de Arteaga y Lizarazu, pues un documento vinculado a Santa María la Real de Azcoitia, fechado en 1522, menciona la *Declaracion y traza de la manera y forma en que se habia de hacer y edificar*



la iglesia de Santa Maria la Real esta villa de Azcoitia, hecha por los maestros arquitectos San Juan de Arteaga, Pedro de Lizaranzu y Pedro de Alzaga en Azcoitia a 7 de febrero de 1522 ante Miguel de Ibañez de Insaus (ficha nº 54). La planta que analizamos en esta ficha es de menor calidad gráfica que la del proyecto de 1538, como denuncian los empalmes de las curvas y la aguada de las secciones, que son muy planas para representar relieves. Es interesante resaltar que al tratarse de una planta tradicional en la que se superponen tres cortes, uno bajo, para los elementos inferiores, otro alto, para las ventanas, y otro dedicado solo para las bóvedas, se producen anomalías, como se aprecia en la bífora, interrumpida por el muro que debiera ir más abajo y cuya representación es idéntica a la de la puerta de la sacristía, que está en un corte más cercano al suelo, aunque conserva las líneas de los paramentos del muro. En una palabra:

la convención de hacer el muro transparente no siempre funcionaba adecuadamente, como era de esperar y menos en un gráfico de levantamiento que solo tendría efectividad judicial. Por otra parte, se observa que sigue quedando indocumentada la parte general del templo aunque se insinúa por el trazado de la planta que tendría tres naves; por lo tanto, es probable que, concluido el expediente judicial al que pertenece la planimetría catalogada, se iniciaran las obras de las naves, que responden a un modelo con muchos ejemplares en la provincia de Burgos. En la actualidad la parte más extensa del edificio la constituyen las tres naves de una iglesia columnaria que muestra, gracias a una despiadada operación de decapado, los injertos y cambios que supuso respecto al edificio cuya planimetría estamos analizando.

15. Unidades de descripción relacionadas: Pleito entre la iglesia y concejo de Villagonzalo-Pedernales y Juan de Vallejo, por la conclusión de la obra de bóvedas de la iglesia [Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos civiles, Lapuerta (F), Caja 2575.0002].

16. Bibliografía: Soria Torres, J., 1993; Gómez Martínez, J., 1998, p. 218, fig. nº 389.

Alfonso Jiménez Martín

102. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Brea de Aragón (Zaragoza)

1. Título: Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Brea de Aragón (Zaragoza).

2. Fecha: 1552.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza (ES 50297 ACPZ).

5. Signatura: A.C.P.Z., 6.4.1.2.

6. Descripción, alcance y contenido: El proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Brea de Aragón presenta dos registros. En el superior se desarrolla la planta del templo, con la cabecera a la izquierda; mientras que el inferior recoge, a la derecha, la sección este-oeste del edificio, y a la izquierda, atendiendo a la pauta de color aplicada en dicha sección, dos detalles diferentes: una propuesta para los frentes de las embocaduras de las capillas laterales —a la izquierda—, y dos posibilidades distintas, superpuestas, para el perfil de los tramos abovedados de la nave en su encuentro con los muros laterales —a la derecha—.

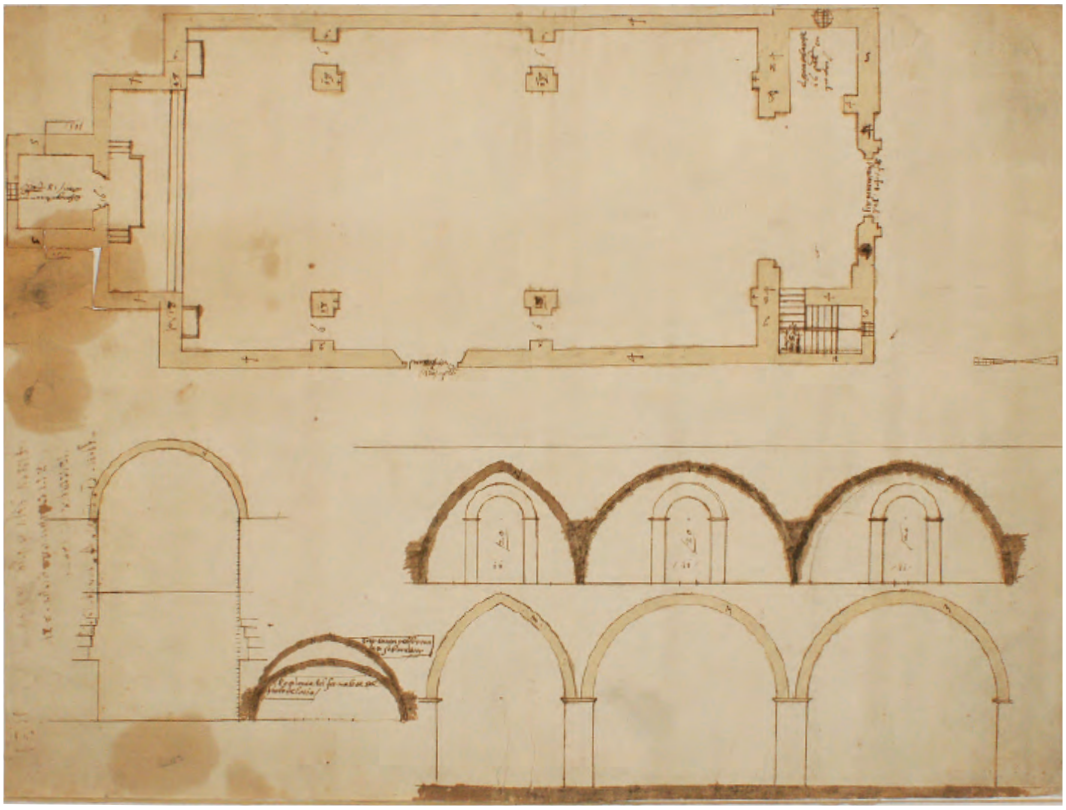
7. Soporte: Papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, un racimo de uvas. El soporte ha sido entelado.

8. Estado de conservación: Bueno. La tinta ferrogálica ha afectado al soporte en algunos puntos, pero, tal y como ya se ha señalado, el soporte ha sido entelado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Uso de aguada de dos tonalidades. En la planta, para destacar el carácter masivo de los muros perimetrales y los contrafuertes. En la sección, para distinguir las embocaduras de las capillas laterales y los perfiles de los tramos abovedados.

10. Dimensiones: 43,2 x 57,9 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en relación con la planta: *La sangristia* (sic) *en quadra 18 palmos / Puerta chica 12 palmos / La escalera 6 palmos de ancho / La puerta principal 14 palmos / El hueco de la torre 16 palmos en quadra*. En relación con la sección este-oeste: *La planta del formalete sobre el arco*



/ La planta del formalete sobre el arco / La planta del formalete del suelo del arco. En el vuelto: *Traça de la yglesia de Brea con la capitulacion hecha en 21 de octubre de 1552 / Alm. 6. cax. 4. lig. 1. n. 2*.

12. Escala: Sí. No se indica unidad de medida. La escala mide 45 mm, y el segmento 2 mm.

13. Observaciones: En el regesto antiguo, figura descrito como *Diseño que se hizo en 21 de octubre de 1552 para la iglesia que se auia de hazer en la villa de Brea*.

14. Comentario: El proyecto, fechado a finales de 1552, planteaba la construcción de una iglesia de una nave con capillas entre los contrafuertes comunicadas entre sí, con un primer módulo a los pies en el que tenían que inscribirse, el acceso en el centro, una torre en el lado de la Epístola, y otra estructura, en la que se había previsto alojar una escalera, seguramente, para ascender al coro elevado, en el del Evangelio. El presbiterio, de la misma anchura que la nave y elevado sobre dos gradas, debía cerrarse al oriente mediante un testero plano, tras el que se contemplaba la construcción, siguiendo el eje direccional del templo, de una sacristía de planta cuadrangular.

Tanto la planta como la sección reflejan la desigual anchura prevista para el tramo de la nave más próximo al presbiterio; una circunstancia que permite explicar que las embocaduras de las capillas laterales abiertas a este tramo y su propia bóveda se concibieran con un perfil marcadamente apuntado. Por el contrario, en los otros dos tramos, los accesos a las capillas laterales tenían que adoptar perfiles de medio punto, y sus bóvedas debían voltearse conforme a un rampante redondo.

La planta no recoge las proyecciones de los sistemas de abovedamiento, pero el perfil apuntado del primer tramo abovedado de la nave central, así como la importancia concedida a los enjarjes en la sección, permiten intuir que debió de contemplarse la posibilidad de cerrar, por lo menos el buque del templo, con bóvedas de crucería.

Las investigaciones llevadas a cabo por Agustín Rubio Samper han permitido documentar diferentes trabajos constructivos entre 1554 y 1555, bajo la dirección de los canteros Juan de Gorostiza, Domingo de Lizarza, Liarza o Yarza, y Juan Pérez. Por razones que se nos escapan —aunque todo parece indicar que por razones estrictamente económicas, de financiación—, el edificio quedó sin abovedar; una circunstancia que, según la visita pastoral girada al templo en 1581, ocasionaba importantes afecciones al desarrollo del culto. En esta ocasión se ordenó abovedar la iglesia en un plazo de dos años, pero el mandato no surtió efecto, ya que volvió a reiterarse en una visita posterior, realizada en 1598, en la que llegó a exigirse que las bóvedas fuesen de crucería. Resulta difícil precisar si llegó a tomarse alguna medida al respecto en ese momento, pero, según una visita todavía más tardía, fechada en 1609, la iglesia, que continuaba sin abovedar, disponía de una *cruceria de madera*, quizás unas cimbras, que, en todo caso, no sabemos cuándo pudieron disponerse. Al final, tanto las capillas laterales como el buque del templo terminarán cerrándose con tramos de cañón con lunetos —sobre cuyos intradoses acabará desplegándose una interesante decoración de cortados de yeso— entre 1676 y 1678.

En cualquier caso, volviendo al diseño, interesa destacar la apurada representación de la planta y la tempranísima utilización de las secciones, muchos años antes de que las *Estampas* y el *Sumario* de Juan de Herrera, publicados en 1589, popularizaran este tipo de gráficos.

15. Unidades de descripción relacionadas: Según la anotación recogida en su vuelto, el diseño acompañaba a un contrato, que no ha conseguido localizarse entre los fondos del archivo en la actualidad.

16. Bibliografía: Rubio Samper, J. M., 1987, p. 106, fig. nº 23; Ibáñez Fernández, J., 2014a, p. 322, fig. nº 4. Sobre el abovedamiento final del templo, véase Ibáñez Fernández, J., 2010a, p. 399; Ibáñez Fernández, J., 2012d, pp. 95-96; Ibáñez Fernández, J., 2013a, p. 67.

Javier Ibáñez Fernández

103. Propuesta corregida para la capilla mayor de la iglesia del monasterio jerónimo de la Estrella (La Rioja)

1. Título: Propuesta corregida para la capilla mayor de la iglesia del monasterio jerónimo de la Estrella (La Rioja).

2. Fecha: 1554.

3. Autor: Francisco Martínez de Goicoa (atribuido).

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

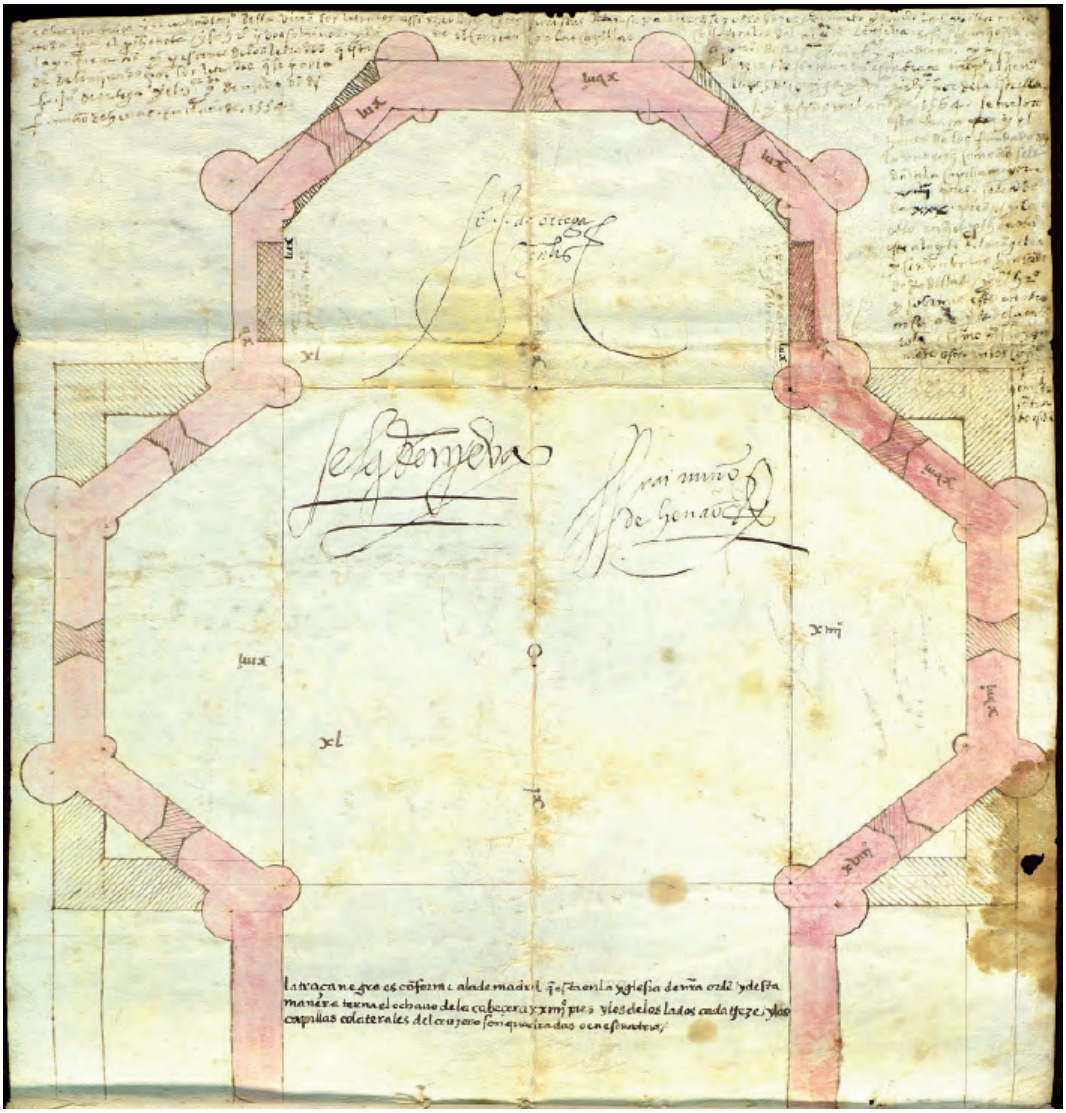
5. Signatura: A.H.N., Sección Clero Secular-Regular, Carp. 1.062, 18.

6. Descripción, alcance y contenido: El instrumento de representación gráfica recoge dos propuestas para la cabecera de la iglesia del monasterio de la Estrella; una primera, de perfil trebolado o triconque, con contrafuertes de sección circular y los muros pintados en tonalidad rosa, y otra, con un transepto de brazos rectos y una capilla mayor poligonal, cuyos lienzos murales, rayados, tan solo se superponen a los de la primera al definir el ochavo del presbiterio.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Regular. Presenta dobleces y manchas.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. En la primera propuesta, el grosor



de los muros se cubre con una aguada de tonalidad rosa, y en la segunda, con un rayado en tinta sepia.

10. Dimensiones: 32,8 x 30,2 cm.

11. Anotaciones: Al pie: *La traça negra es conforme a la de Madrid que esta en la yglesia de nuestra Orden y desta manera terna el ochavo de la cabeçera XXIIII pies y los de los lados treze, y las capillas colaterales del cruzero son quadradas o en escuadria*. En la parte superior: *Sobre esta traça y el entendimiento della dieron los letrados assi theologos como juristas su parecer que se podia hazer prestando y dando la capilla mayor toda para el protonotario, y su hermano y dos sobrinos, y dando el cruzero con las capillas colaterales del al conde de Nieva e asi segun que esta en la ynformacion y paresceres de los letrados que esta (*palabra ilegible) *destas escripturas y quaderno. Y despues de determinado por los letrados que se poria hazer, de firmar*

en esta traça nuestro padre el general fray Juan de Ortega y el señor quonde de Nieva don Diego Lopez de Çuñiga y Velasco y el padre prior de la Estrella fray Nuño de Henao en el año 1554. Y despues en el año de 1564 se mejoro esta traça y el honor de los fundadores lo uno en que como aqui se dava la capilla mayor XXIIII pies; se le a de dar XXX pies y lo otro en que el protonotario este a la parte del Evangelio y con un bulto hincado de rodillas. Y el hermano y sobrinos esten en otro arco a la parte de la Epistola como mas largamente esta en los capitulos (*que en este contrato esta*). En el arcosolio del lado del Evangelio: *Arco para el Prothonotario*. En el centro, las siguiente rúbricas: *Fray Juan de Ortega generalis / El quonde de Nieva / Fray Nuño de Henao*. En el arcosolio del lado de la Epístola: *Arco para los hermano y sobrinos*.

Además, existen anotaciones de las medidas en números romanos dentro de los muros y en el interior de la capilla.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El pergamino se encuentra cosido, sirviendo de guarda final a la *Escritura de concierto sobre la capp*[a] *y cruzero, que hizo el conde de Nieva D*[n] *Antt*[o] *de Velasco, con poder del su S*[or] *P*[e] *D*[n] *Diego Lopez de Zuñiga, y Velasco año de 1564 ante Martin de Nanclares.*

14. Comentario: Juan Ramírez de Guzmán, obispo de Calahorra (La Rioja), entregó la antigua ermita de Nuestra Señora de Aritza o Aritzeta, es decir, de la Encina —después, de la Estrrella—, al monasterio jerónimo de San Miguel del Monte, levantado en el paraje conocido como la Morcuera, en las proximidades de la localidad burgalesa de Miranda de Ebro, hacia 1400. En un primer momento, los religiosos la utilizaron como granja y lugar de esparcimiento, pero, al final, terminaron adoptando la decisión de trasladarse allí en 1419. El impulso y el respaldo económico de Diego Fernández de Estrena —o Entrena—, arcediano de Calahorra, protonotario del papa Martín V y tesorero de la reina Blanca de Navarra, permitirán iniciar la construcción del templo y el conjunto monástico en 1423, y todo indica que las obras se desarrollaron con bastante celeridad, ya que las fuentes sitúan su conclusión en 1430, o a lo sumo, en 1437; un lapso de tiempo llamativamente breve, ajustado, para la materialización de un proyecto de semejantes características.

La comunidad monástica, agradecida, terminará reconociendo a Fernández de Estrena como el verdadero fundador de la casa, y acabará reservándole la capilla mayor del templo como lugar de enterramiento. Allí recibirán sepultura los restos del eclesiástico, fallecido en 1433, así como los de otros familiares y deudos.

El enterramiento, probablemente temporal, de María Enríquez de Lacarra, señora de Davalillo y San Asensio —lugares en los que se asentaba el monasterio de la Estrella— dentro de la iglesia del cenobio, debió de despertar en sus allegados la idea de establecer el panteón de la familia en este templo. De hecho, de la lectura del segundo testamento otorgado por su esposo, Sancho de Velasco, señor de Arnedo, fechado el 24 de mayo de 1490, se desprende que, para entonces, ya existía un proyecto para *alargar* la capilla mayor de la iglesia con la intención de habilitar en sus muros hasta cuatro arcosolios para ambos cónyuges y el nuevo linaje surgido del doble matrimonio establecido entre sus dos hijos, Antonio y Francisca, con los dos vástagos de Pedro de Zúñiga y Niño de Portugal, segundo conde de Nieva de Cameros: Diego, que murió siendo joven, y Francisca López de Zúñiga y Herrera, que terminará heredando el título de su progenitor, para acabar traspasándolo a esta nueva rama de los Velasco. En efecto, el señor de Arnedo dispuso su enterramiento *en el monasterio de Santa Maria de Estrella*, *en la capilla mayor que se* (había) *de alargar*; una empresa en la que, además de sus recursos, también habrían de aplicarse tanto las mandas testamentarias legadas por su yerno, cuyos restos también debían disponerse en este mismo ámbito, como las cantidades comprometidas para la ejecución de esta obra por el padre del finado, Pedro de Zúñiga.

En ese momento, el proyecto debía de contar con el beneplácito de la comunidad monástica, pero todo indica que todavía no había recibido la preceptiva autorización por parte de la Orden jerónima, que debía resolver si la empresa podía llevarse a cabo sin menoscabar los derechos reservados a Fernández de Estrena. Desde luego, Sancho de Velasco llegó a contemplar la eventualidad de que no llegara a concedérsele, disponiendo que, en ese caso, sus restos y los de los suyos recibiesen sepultura en la iglesia del convento franciscano de Nuestra Señora de Vico, fundado en las inmediaciones de Arnedo.

Todo apunta a que la congregación no llegó a extenderle el permiso pertinente. Quizás por eso, aun-

que Sancho de Velasco volvió a expresar su deseo de recibir sepultura en la *capilla prinçipal* que pretendía levantar en la iglesia de la Estrella de acuerdo al concierto alcanzado *con los padres prior*, *frayles e convento del dicho monesterio*, tal y como dispuso al ordenar las que habrían de ser sus últimas voluntades, otorgadas en Valladolid el 23 de febrero de 1493, y a pesar de que, según lo anotado en un inventario de las escrituras de la casa, había llegado a establecer un acuerdo para la materialización de la empresa con un enigmático *maestre Juan cantero*, cuya identificación resulta sumamente problemática, las obras no llegaron a emprenderse.

Su hijo, Antonio de Velasco y Enríquez de Lacarra *el Viejo*, aceptará entregar las mandas dejadas a la Estrella por su padre y su suegro, y se comprometerá a levantar la capilla mediante un nuevo acuerdo, suscrito en 1510, que, en teoría, le habría obligado a iniciar las obras en un plazo de tres años. Sin embargo, la empresa tampoco llegará a ejecutarse en este momento. De hecho, el aristócrata tan solo rescatará su voluntad de acometer la materialización de la capilla conforme a lo acordado con el convento al ordenar sus últimas voluntades a finales de 1522, advirtiendo, eso sí, que, a su juicio, la obra debía *asentar*(se) *de nuevo y mas en forma con el dicho monesterio porque este tan claro para adelante quel convento y mis subçesores no tengan pleito ni diferencias sobre nada*.

El proyecto no volverá a retomarse hasta que el hijo de Antonio, Diego López de Zúñiga, acepte el compromiso de levantar *a su costa el crucero y capilla mayor de la iglesia* (del monasterio de la Estrella) *de obra sumptuosa y convenible segund çierta manera de planta, pie o traça que entonces se dibujo*, comprometiéndose a que *todo el ochavo de la capilla mayor desde el altar mayor hasta la ultima grada* (quedase) *libre y desembaraçada* (para Fernández de Estrena); una determinación adoptada bastantes años más tarde, en 1552. Para entonces debió de realizarse el instrumento de representación gráfica que nos ocupa, recogiendo, por un lado, el proyecto que pudo plantearse en tiempos de Antonio de Velasco, hacia 1510, y por otro, el ideado en este momento.

El primero responde a un modelo de cabecera trebolada o triconque, con contrafuertes de sección circular, similar al que habría de terminar aplicándose en la construcción de la iglesia del cercano convento de dominicas de Casalarreina (1514-1522), también en La Rioja, a partir de un diseño que se ha vinculado tanto con Juan Gil de Hontañón como con Juan de Rasines, cuyo perfil resulta perfectamente reconocible gracias a la aplicación de una aguada de tonalidad rosa en el grosor de sus muros. Por su parte, la segunda propuesta obedece a una solución sensiblemente diferente, conformada por un transepto de brazos rectos y una capilla mayor poligonal, definida, tal y como se expresa mediante una inscripción, a partir de la fórmula utilizada en la iglesia de los jerónimos de Madrid. Buscando una correcta lectura e interpretación del instrumento de representación gráfica, su diseño se realizó con tinta negra, recurriendo a un delicado rayado en diagonal para rellenar sus campos, limitando las superposiciones que podrían haberse producido entre los dos proyectos a la definición del testero ochavado del segundo.

Las anotaciones realizadas sobre el soporte nos informan de que esta segunda propuesta satisfizo a las dos partes, en esencia, porque reservaba la capilla mayor —que debía alcanzar una profundidad de veinticuatro pies— a Fernández de Estrena y sus deudos, dejando el transepto para el conde de Nieva y los suyos, y permiten fechar las firmas aquiescentes de todos los implicados en el proyecto, el conde de Nieva, fray Nuño de Henao, prior de la Estrella, y fray Juan de Ortega, general de la Orden jerónima, en 1554.

Al parecer, las obras salieron a licitación, acudiendo los maestros Juan de Acha, Juan Pérez de Orbieta y Pedro de Rasines, cuyas ofertas resultaron extremadamente elevadas para el conde de Nieva, que llegó a juzgarlas como *posturas de hombres muy ricos*. Sus reservas debieron de paralizar el proyecto, que solo volverá a recobrar su pulso gracias a su hijo, Antonio de Velasco y de Zúñiga, que, esgrimiendo un poder emitido por su padre en Santiago de Compostela el 8 de febrero de 1559, y seguramente, sin saber todavía que su progenitor, a la sazón virrey del Perú, había fallecido en Lima en extrañas circunstancias el 20 de febrero de 1564, volverá a intentar concertarse con la Orden y el monasterio jerónimo un mes más tarde, el 30 de marzo de ese mismo año.

En este caso, a toda la documentación generada, desde el traslado de la procura del conde a su hijo, pasando por las licencias emitidas por el general de los jerónimos y la propia comunidad monástica para la suscripción del acuerdo, la capitulación propiamente dicha, y la aprobación del compromiso finalmente alcanzado por parte del general y los definidores de la Orden (véase apartado “Unidades de descripción rela-

cionadas"), se añadió, cosido al final del cuadernillo, el instrumento de representación gráfica que nos ocupa, con la propuesta realizada hacia 1510 y la planteada cuarenta años más tarde, cuya idoneidad no llegó a discutirse en este momento. De hecho, tal y como se desprende del análisis de una de las inscripciones desarrolladas sobre el soporte, las partes continuaban contemplando su ejecución, y tan solo llegaron a plantearse dos pequeñas correcciones, orientadas, además, a ensalzar la memoria del verdadero fundador del cenobio, Fernández de Estrena. De hecho, adoptando un espíritu que, sin lugar a dudas, debió de satisfacer a la Orden jerónima, que siempre había tratado de salvaguardar los derechos reservados al protonotario frente a las ambiciones de los Velasco, *se mejoro esta traça y el honor de los fundadores*, en primer lugar, otorgando una mayor profundidad a la capilla mayor, que, de veinticuatro, debía pasar a medir treinta pies, y en segundo lugar, estableciendo la apertura de sendos arcosolios en la embocadura del presbiterio —que debieron de señalarse sobre el instrumento de representación gráfica mediante un trazado reticulado en este mismo momento— para disponer los restos del eclesiástico en el del lado del Evangelio, *con un bulto hincado de rodillas*, y los de su hermano y sobrinos en el de la Epístola.

El acuerdo suscrito entre Alonso de Velasco y de Zúñiga y la comunidad jerónima de la Estrella especificaba que el conde tenía que construir *a su costa todo el cruzero y capilla mayor que por otro nombre llaman ochabo o cabezera del cruzero desde los fundamentos asta lo cobrir de su tejado*, y contemplaba que la obra pudiera ejecutarse *conforme a las medidas y planta forma de la traza de Francisco Martinez de Goycoa*, en una alusión, creemos que evidente, al instrumento de representación gráfica realizado diez años antes e incluido en este nuevo concierto, o *conforme a otra cualquiera que a su senoria paresçiere y fuere servido de escojer*, siempre y cuando *la capilla mayor o ochabo susodicho del cruzero* (tuviera) *treinta pies de largo y el ancho del* (fuese) *conforme a la proporçion del cruzero*. El de Nieva también debía encargarse de la apertura de los arcosolios para los Fernández de Estrena, y de realizar los retablos de los brazos del crucero, uno de los cuales, a petición de la comunidad, habría de dedicarse a San Jerónimo.

El acuerdo establecía que el aristócrata tenía que comenzar las obras del *ochabo*, *capilla mayor y cruzero* en el plazo de un año, exponiéndose a la anulación del acuerdo en caso contrario, y le obligaba a ejecutarlas en un máximo de ocho una vez comenzadas si no quería incurrir en una penalización de mil ducados, que deberían aplicarse, y esto es importante, a *la fabrica del cuerpo de la yglesia*. Esta segunda empresa, estrechamente relacionada con la anterior, quedaba a cargo del convento, que, en efecto, se avino a *proseguir la obra del cuerpo de la yglesia nueba començando desde los dentellones que quedaren en la obra y pilares del cruzero*. No obstante, la comunidad trató de procurarse el respaldo económico del conde para la ejecución de esta obra; algo perfectamente comprensible, dado que, tal y como se expresa en el texto dispositivo, los jerónimos de la Estrella todavía tenían que concluir las obras de su enfermería, y además, asumieron la materialización de otros compromisos relacionados con el ambicioso proyecto de renovación del templo, como la realización de su retablo mayor.

Curiosamente, el último de los artículos de la capitulación venía a señalar que el poder presentado por Antonio de Velasco y de Zúñiga no recogía *clausula especial para hazer este contrato con el dicho prior y conbento*, por lo que se le obligó *a conplirle y* (a) *traer poder suficiente del dicho senor conde para obligarle y para que este contrato* (fuese) *valido*. Desconocemos cuándo se supo heredero del título, pero lo que resulta evidente es que, como nuevo conde de Nieva, terminó abandonando el proyecto de manera definitiva. Al final, las obras realizadas en la iglesia, que según quienes llegaron a conocerla, debieron de realizarse a caballo entre los siglos XVI y XVII —si bien los dibujos realizados por Carderera en 1847 parecen apuntar mejor hacia el Seiscientos (Museo Lázaro Galdiano, nº inv. 9810, 9811, 9529)—, no corrieron a cargo de los Velasco, y los cuerpos de sus antepasados fueron sacados de la Estrella para terminar siendo depositados en Nuestra Señora de Vico en 1604.

15. Unidades de descripción relacionadas: El pergamino sirve de guarda a la *Escritura de concierto sobre la capp^{a} y cruzero, que hizo el conde de Nieva D^{n} Antt^{o} de Velasco, con poder del su Sor P^{e} D^{n} Diego Lopez de Zuñiga, y Velasco año de 1564 ante Martin de Nanclares*:

Escritura de concierto sobre la cappilla y cruzero que hizo el conde de Nieva Don Antonio de Velasco, con poder de su señor padre Don Diego Lopez de Zuniga y Velasco año de 1564 ante Martin de Nanclares. Este dicho Don Antonio era nieto de Don Antonio de

Velasco y de Doña Francisca de Zuñiga y viznieto de Don Sancho Velasco. Vease el arbol genealogico de el numero siguiente. // En el monesterio de Nuestra Señora Sancta Maria de la Estrella de la Horden de San Jeronimo de la diocesis de Calahorra y la Calçada a treynta dias del mes de março ano del Señor de mill y quinientos y sesenta y quatro anos en presençia de mi Martin de Nanclares escriuano de la magestad real y escriuano publico del numero de la villa de Daualillo y Sant Asensio y de los testigos debaxo escritos paresçieron presentes de la vna parte el muy yllustre senor don Antonio de Velasco y de Zuniga primogenito heredero del yllustrisimo señor Don Diego Lopez de Zuniga y de Velasco conde de Nyeba mi señor y subçesor en su condado casa y estado y senorio y por virtud del poder generalisimo que el dicho senor Don Antonio tiene de su señoria yllustrissima y de quien ansimismo presto cauçion de tracto judicato solbendo para lo ynfraescripto el tenor del qual dicho poder es como se sigue. (Se registra el documento de procuración testificado por Macías Vázquez, notario, dado en Santiago de Compostela el 8 de abril de 1559). *Y de la otra los muy reverendos senores el prior, frayles y conbento del dicho monesterio de la Estrella estando como estaban ayuntados a su capitulo a canpana tanida segund que lo tienen de uso y de costumbre de se ayuntar para las cosas tocantes y conplideras al dicho monesterio especial y nonbradamente estando en el dicho capitulo fray Juan de Vadaran prior, fray Pedro de Andagoya vicario, fray Pedro de Triçio, fray Pedro de Arroyo, fray Martin de Guinea, fray Francisco de Villanueba, fray Diego de Onate, fray Julian de Triçio, fray Antonio de Lara, fray Agostin de Archua, fray Xeronimo de la Estrella, fray Francisco de Sant Asensio, fray Francisco de Hurunuela, fray Miguel de Panplona, fray Juan Batista // fray Gaspar de la Puebla, fray Pedro de Agreda, fray Martin de Hurunuela los quales hazyamos el dicho capitulo o la mayor parte del por virtud de la liçençia que tienen del padre prior de San Bartolome de Lupiana general de la dicha Orden para lo ynfraescripto y por vertud de los tratados que tienen hecho por ante Alonso de Arebalo, escribano de la magestad real, vecino de la villa de Briones, su tenor de la qual dicha lizençia y tratados es como se sigue:*

(Al margen: *Lizençia del general y tratados*) *Fray Francisco de Pozuelo, prior del monesterio de San Bartolome de Lupiana y general de la Horden de nuestro padre San Jeronimo. A vos el padre prior y conbento del monesterio de Nuestra Senora de la Estrella. Salud. Por vuestra parte me ha seydo hecha relaçion que estays conzertados con el senor conde de Nieba don Diego Lopez de Velasco y de Zuniga y con don Antonio de Velasco y de Zuniga su hijo mayorazgo de dar a su senoria el enterramiento en la yglesia de ese monesterio para si y para las personas que sus senorias por bien tobieren con condiçion que el dicho senor conde haga a su costa un cruzero con su capilla mayor que se benga a juntar con la yglesia nueba que tenys conzertado con sus senorias de hazer el cruzero para el enterramiento de sus senorias y de las personas que quisieren e por vien tobieren y la capilla mayor que de nuebo se hiziere para enterramiento del proctonotario don Diego Fernandez de Strena que en gloria sea fundador de ese dicho monesterio y de sus deudos y con estas condiçiones que entre los dichos senor conde de Nieba y su hijo mayorazgo y ese conbento estan tratadas y conzertadas para lo qual teneys hechos los tratados que el derecho requiere y tomados parezeres de famosos letrados teologos y juristas que dizen lo podeys hazer con buena conçiençia e sin perjuiçio del dicho fundador que agora esta enterrado en la capilla mayor de la yglesia que agora es de ese dicho monesterio pues se le ha de hazer otra capilla mayor e mas suntuosa donde se pasen sus huesos y de los otros sus deudos que ay estan enterrados en lugares onorosos y dezentes y porque esto no lo podiades hazer sin mi lizençia // me rogabades y pediades os la diese y yo viendo vuestra peticion ser justa y la utilidad que dello se sigue al dicho monesterio y porque mi boluntad es que al dicho senor conde de Nieba y a su mayorazgo se le aga en esa casa todo servicio como es raçon y se les debe a sus senorias por la presente os doy liçençia para que le podays dar el cruzero de la capilla mayor que de nuebo su senoria mandare hazer para su enterramiento como dicho es con tal condicion que la capilla mayor que por otro nonbre se llama ochabo que el dicho senor conde hiziere quede toda para enterramiento del dicho don Diego Lopez de Strena protonotario y arçidiano de Calahorra fundador de ese vuestro monesterio y de Juan Lopez de Strena su hermano y de sus sobrinos y que ansi a la parte de la Epistola como del Ebangelio se puedan hazer arcos sepulcros y bultos para enterramiento de los dichos protonotario y sus deudos y poner las armas y letreros de los dichos fundadores a dispusiçion y boluntad de ese conbento donde y como mejor os paresçiere segund esta determinado y man-*

dado por los padres difinidores del capitulo general del ano de mill e quinientos çinquenta y ocho la qual capilla mayor y cruzero se ha de hazer conforme a la traza que teneys firmada del padre fray Juan de Ortega general nuestro anteçesor y para que sobre la rexa y retablos y las otras cosas pertenescientes a este dicho negoçio os podays conzertar con el dicho senor conde de Nieba y su hijo mayorazgo y para que sobrello podays otorgar qualesquier escrepturas que menester fueren y obligar al saneamiento del contrato y capitulaçiones que con el dicho senor conde de Nieba y don Antonio de Velasco y de Zuniga su hijo mayorazgo hizieredes los vienes del dicho monesterio y otras escrepeturas que sobre la dicha raçon vos el dicho padre prior con la mayor parte de vuestro capitulo hizieredes y otorgaredes yo ex nunc prout ex tunc et e contra ynterpongo mi autoridad y decrepto en la mejor forma y manera que puedo y de derecho debo para que valgan y sean firmes para siempre jamas. En testimonio de lo qual di esta carta firmada de mi // nonbre y sellada con el sello de nuestra Horden fecha en el dicho monesterio de San Bartolome de Lupiana a quatro dias del mes de março ano del Senyor de mill y quinientos y sesenta y quatro anos. Yndignus prior generalis.

(Al margen: *Tractados*) *En el monesterio de Nuestra Senora Santa Maria de la Estrella de la Horden de San Jeronimo que es en la dioçesis de Calahorra y la Calçada a veynte y ocho dias del mes de março de mill y quinientos y sesenta y quatro anos en presençia de mi Alonso de Arebalo escriuano de la magestad real y de los testigos abaxo escriptos se juntaron a capitulo a canpana tanida segund que lo tienen de huso y de costumbre de se juntar los SS*^{es} *prior y vicario frayles y conbento del dicho monesterio estando en el dicho capitulo especial y nonbradamente los señores fray Juan de Vadaran prior del dicho monesterio, fray Pedro de Andagoya vicario, fray Francisco de Villanueba, fray Pedro de Arrayo, fray Pedro de Triçio, fray Martin de Guinea, fray Diego de Onate, fray Julian de Triçio, fray Jeronimo de la Estrella, fray Agustin de Archua, fray Miguel de Pamplona, fray Pedro de Agreda, fray Francisco de Hurunuela, fray Juan Batista, fray Francisco de Sant Asensio, fray Gaspar de la Puebla, fray Martin de Hurunuela, todos frayles profesos del dicho monesterio los quales hacian el dicho capitulo o la mayor parte del ansi estando el dicho señor prior hizo relaçion a los dichos senores capitulantes como ya sabian que los illustrisimos senores condes de Nieba tenian y tienen en el dicho monesterio su sepulcro y enterramiento y bultos y como ha muchos anos que esta capitulado y conçertado con el ilustrisimo senor don Diego Lopez de Zuniga y de Velasco conde de Nieba y* (entre líneas: *con*) *sus progenitores que ayan de hazer y agan a sus espensas el ochabo y capilla mayor y cruzero de la yglesia del dicho monesterio y para hazer sobrello los capitulos y tratados neçesarios ha venido al dicho monesterio el muy illustre senor don Antonio de Zuniga y de Velasco primogenito heredero del dicho senor conde y mayorazgo de su casa condado estado u senorio con poder // de su senyoria ilustrisima a lo contratar asentar y capitular y han hecho çiertos capitulos y condiçiones contenidos en un pliego de papel los quales se leyeron en el dicho capitulo y atento que ansi lo que pide su senyoria como los conçede el dicho monesterio y lo que el dicho monesterio pide y su senyoria conzede redunda en vtilidad y probecho de todo el dicho conbento y lo principal en lor y seruiçio de la Madre de Dios patrona y abogada del dicho monesterio y ansi a el le pareze que debe aber efecto y capitularse y contratarse en forma con el dicho senor don Antonio en nonbre del dicho senor conde y de sus desçendientes y progenie y atento que tienen para ello liçençia del padre prior de San Bartolome de Lupiana general de la Horden de San Jeronimo por tanto que se lo significaba y significo y haçia e hizo saber para que cada uno diga su parezer porque se an de hazer los tratados neçesarios y si alguno le paresçiere otra cosa lo diga y aclare que seyendo justo y raçonable se le acogera. / E luego todos los dichos capitulantes dixeron ninguno discrepando que lo contenido en los dichos capitulos es cosa santa buena y justa y que les pareze que redunda en seruicio de Dios y de su bendicta Madre y en vtilidad y probecho del dicho monesterio y ansi todos lo aprobaban y consienten y prestaban a ello su consensu y lo mandaron asentar e lo pidieron por testimonio. / El dicho senor prior por mas abundamiento dixo que de aqui a concertar delibren lo que sobrello les paresçiere porque se hara segun lo tratado con senor Ynigo de Velaba contador de su senoria y el liçenciado Hernandez y Martin de Muxica estantes al presente en el dicho monesterio y rogaron todos a los dichos senores prior y vicario los firmen por todos. Fray Juan de Vadaran prior. Fray Pedro de Andagoya. Paso ante mi Alonso de Arebalo.*

(Al margen: *2*^{o} *tratado*) *E despues de lo suso dicho a veynte y nuebe dias del dicho // mes de março en*

el dicho monesterio de la Estrella estando en capitulo a campana tanida segund que lo tienen de vso y de costumbre de se juntar los dichos senores prior y conbento y especial y nonbradamente estando en el dicho capitulo los SS[es] *fray Juan de Vadaran prior, fray Pedro de Andagoya vicario, fray Francisco de Villanueba, fray Pedro de Arroyo, fray Pedro de Triçio, fray Martin de Guinea, fray Julian, fray Agustin, fray Diego de Onate, fray Antonio de Lara, fray Miguel de Panplona, fray Martin de Hurunuela, fray Francisco de Hurunuela, fray Francisco de Sant Asensio, fray Juan Bautista, fray Pedro de Agreda, fray Xeronimo de la Estrella, todos frayles profesos del dicho monesterio los quales hazen el dicho capitulo o la mayor parte del ansi estando el dicho senor prior les dixo que ya sabian lo que ayer en el capitulo pasado se les avia propuesto çerca del contrato y concierto y capitulaçion que se abia de tomar, hazer y asentar y capitular con el senor don Antonio de Zuniga y de Velasco hijo primogenito heredero del ilustrisimo senor don Diego Lopez de Zuniga y de Velasco conde de Nieba y gobernador de su casa estado y senorio çerca del hazer y hedificar la capilla mayor y ochabo y cruzero del dicho monesterio y çerca de los capitulos ygualas y transaçiones que con su senoria se toman los quales se les leyeron y se les tornaran a le*(e)*r y declarar y se an tomado y hecho a consejo de letrados ansi teologos como juristas y de otras personas peritas en semejantes negoçios y como a todos les parescio bien asentado concordado y capitulado y para mejor deliberarse se les dio acuerdo para oy y porque con brebedad se ha de hazer la contrata y asiento entre el dicho conbento y el dicho senor don Antonio por tanto que cada vno diga lo que le paresçiere y si ay algund ynconbiniente dano o perjuiçio del // monesterio lo diga porque siendo razonable y justo se reçivira su boto. Y luego todos los dichos senores capitulantes ninguno discrepante dixo que ya lo tienen vien entendido y lo han altricado* (sic) *entrellos y les pareze a todos ser cosa muy acertada buena y santa y servicio de Dios y utilidad y probecho del dicho monesterio y en onrra y servicio ansi de los fundadores de la dicha casa y monesterio como de los senores pasados y presentes y por venir de la dicha casa estado y senorio del dicho senor conde de Nieba y ansi quieren que ayan su debido efecto y se otorguen los contratos necesarios. Testigos Pero Saenz de Armilla y Diego de Lezana y Miguel de Guebara vecinos de la villa de Sant Asensio. Y rogaron a los dichos fray Francisco de Villanueba y fray Pedro de Arroyo firmasen por todos. Fray Francisco de Villanueba. Fray Pedro de Arroyo. Paso ante mi Alonso de Arebalo.*

(Al margen: *3º tratado*) *E despues de lo susodicho a treynta dias del mes de marzo de mill y quinientos y sesenta y quatro anos en el dicho monesterio de la Estrella se juntaron a canpana tanida en su capitulo segund que lo tiene de vso y de costumbre los senores prior y frayles y conbento del dicho monesterio especial y nonbradamente fray Juan de Vadaran prior del dicho monesterio, fray Pedro de Andagoya vicario, fray Francisco de Villanueba, fray Pedro de Arroyo, fray Pedro de Triçio, fray Martin de Guinea, fray Agustin de Archua, fray Julian de Triçio, fray Antonio de Lara, frau Diego de Onate, fray Miguel de Panplona, fray Francisco de Hurunela, fray Francisco de Sant Asensio, fray Juan Bautista, fray Xeronimo de la Estrella, fray Pedro de Agreda, fray Gaspar de la Puebla y otros, todos frayles profesos del dicho monesterio los quales haçian el dicho capitulo o la mayor parte del asi estando el dicho senor prior les dixo que si tienen acordado alguna cosa por donde no se deba hazer ni contratar // ni capitular con el dicho senor conde de Nieba ni con el dicho senor Don Antonio de Velasco y de Zuniga lo questa platicado y capitulado y contratado çerca de la dicha obra de la dicha yglesia ochabo y cruzero y de todo lo demas contenido en los dichos capitulos que se le tornaran a le*(e)*r para que si allan algund dano o perjuiçio o ynconvinyente que lo digan porque se an de firmar los dichos capitulos y otorgar el dicho contrato. / Y luego todos los dichos capitulantes ninguno discrepando dixeron que ya tienen dicho su parezer y consentido en que se aga y celebre el contrato y se firmen los dichos capitulos por ser cosa santa y buena y de paz y util e probechosa al dicho monesterio y de nuebo se afirman en ello y que no allan ynconbinyente alguno y ansi quieren que se aga y efectue y se asiente todo segund y de la manera que en los dichos tratados lo an consentido y aprobado y rogaron a los dichos fray Pedro de Triçio y fray Martin de Guinea los firmen por todos los quales lo firmaron de sus nonbres. Fray Pedro de Triçio. Fray Martin de Guinea. Paso ante mi Alonso de Arebalo. / Ansi estando su senoria del dicho senor don Antonio por si y en el dicho nonbre y los dichos senores padre prior, frayles y conbento del dicho monesterio de un acuerdo y boluntad dixeron que por quanto el dicho yllustrisimo senor conde de Nieba y sus proxenitores han tenido o tienen y pretenden tener en el dicho mo-*

nesterio de la Estrella e yglesia del para si e para sus deszendientes ansi barones como henbras su sepulcro y enterramiento y capilla y doctacion de capellanias y tumulos y armas y sobrello entre sus senorias y el dicho monesterio prior frayles y conbento del ha habido escrepturas contratas capitulaciones sentencias y otros dares y tomares sobre raçon de que los dichos senores condes estan obligados a hazer en la yglesia del dicho monesterio la capilla prinçipal que por // otro nonbre le llaman ochabo y el cruzero de la dicha yglesia a las propias despensas de sus senorias lo qual fasta agora no ha surtido su debido efecto y agora son conbenidos y conçertados el dicho senor don Antonio con los dichos senores prior frayles y conbento y los dichos senores prior frayles y conbento con su senoria y en el dicho nonbre del dicho senor conde su padre en que la dicha capilla mayor y ochabo prinçipal y cruzero de la dicha yglesia del dicho monesterio se aya de hazer y aga con toda brebedad y para ello han asentado y capitulado los asientos y capitulos y condiçiones siguientes.

(Al margen: *Capitulos*) */ Capitulos. / Los capitulos y condiçiones con que se a tomado asiento y transacion entre los muy reverendos padres prior y conbento de Nuestra Senora de la Estrella de la Horden de San Jeronimo diocesis de Calahorra y el ilustrisimo senor don Antonio de Velasco y de Cuniga por si y en nonbre del ilustrisimo senor conde de Nieba su padre sobre el hedeficio de cruzero y capilla mayor y enterramiento perpectuo que su senoria del dicho senor conde manda hazer en el dicho monesterio son los siguientes. / I Y la primera condiçion y capitulo es que su senoria haga y hodefique* (sic) *a su costa todo el cruzero y capilla mayor que por otro nonbre llaman ochabo o cabezera del cruzero desde los fundamentos asta lo cobrir de su tejado conforme a las medidas y planta forma de la traza de Francisco Martinez de Goycoa o conforme a otra qualquiera que a su senoria paresçiere y fuere servido de escojer con que la capilla mayor o ochabo susodicho del cruzero tenga treynta pies de largo y el ancho del sea conforme a la propoçion del cruzero. / 2. Iten que su senoria aga a su costa dos arcos llanos y bien labrados en los dos ochabos de la cabezera o capilla mayor vno a la parte del Ebangelio y otro a la parte de la Epistola a donde el conbento senalare. // 3. Iten que la dicha cabeçera desde las claraboyas adelante la qual comiença en la primera grada toda ella quede y sea para enterramiento de los fundadores del dicho monesterio* (entre líneas: *que son el protonotario*) *y su hermano y sus dos sobrinos. / 4. Iten que si en algun tiempo paresçiere algun deudo o pariente del* (entre líneas: *dicho*) *fundador tener derecho a se enterrar en el dicho ochabo o capilla mayor se pueda enterrar en el conque para aberiguaçion de esta verdad su senoria y el conbento juntamente lo difiendan asta que conste este tal tener derecho a este enterramiento o no tenerlo y que para esto el conbento sea obligado de dar a su senoria los poderes y recaudos para ello neçesarios. / 5. Yten que en el arco que se a de haçer a la parte del Ebangelio se entierre el fundador y el hermano y sus dos sobrinos en el otro arco que se ha de hazer a la parte de la Epistola de esta manera que el fundador este hincado de rodillas en su bulto y que no tenga mas altura de quanto eceda de la çintura arriba sobre la mesa del altar mayor y claraboyas y el que dio las tasaçiones de Alaba este hechado con su bulto en el otro arco de manera que tanpoco esçeda sobre la mesa del altar mayor y claraboyas y en este mesmo arco se afixen y pongan las laminas y sepolturas de metal de los otros dos que agora estan en el cuerpo de la capilla mayor. / 6. Yten que ençima del arco del fundador se pongan dos escudos como agora los tiene que son uno de castillos y leones y el otro de las armas del fundador y sobre el arco de la parte de la Epistola se ponga otro escudo de las armas de los tres que en el se an de poner que son unas mesmas. / 7. Yten que se an de poner otros dos escudos con las armas del fundador uno en la filatera principal de la clave del dicho ochabo y otro ençima del altar mayor como agora esta y que en todo este ochabo pueda poner el dicho conbento los titulos y letreros que le paresçiere con tal que los bultos y escudos y letreros y claraboyas sean a costa del conbento y no se* (sic) *de su senoria porque no es obligado a mas acerca de esto de hazer los arcos llanos y bien labrados. // 8. Yten que su senoria ha de hazer a su costa las gradas del altar mayor y el altar mayor y los otros dos altares del cruzero ansimesmo ha de losar o ladrillar el cruzero a su costa lo qual ha de estar ladrillado o losado un ano antes en el se agan los oficios dibinos ansimesmo ha de hazer a su costa los dos retablos de los brazos del cruzero y el conbento suplica a su senoria que la vocaçion del vno de estos dos altares sea de nuestro padre San Xeronimo porque este lugar tiene en el monesterio de la horden. / 9. Yten que sus senorias sean obligados a començar la dicha obra del dicho ochabo capilla mayor y cruzero desde aqui al mes de março*

de mill y quinientos e sesenta y cinco anos y si no la comenzaren dentro del dicho tiempo que por el mismo caso pierdan la acion y derecho que pretenden tener al dicho enterramiento y sepulcros e yglesia del dicho monesterio y a este contrato y otro qualquiera contrato que fasta aqui se ayasse sea en si (tachado: *ninguno*) *nulo y que los senores que en el dicho monesterio estan enterrados fasta este dia esten como lo estan en deposito sin tener algun derecho a enterramiento perpectuo del dicho monesterio y queden subjetos a la dicha condiçion con que puedan sacar los huesos de los senores que agora estan sepultados en la dicha yglesia quando les paresçiere y llebarlos a donde bien bisto les fuere libremente sin pagar derechos algunos y qualesquier ornamentos y plata y doctaçion de capellanias y otras cosas que los dichos senores difuntos y bibos ayan dado a la dicha casa quedando el derecho del dicho monesterio a su salbo para pedir aquello que pretendiere pertenezerle. / 10. Y yten que su senoria prosiga la dicha obra asta ser acabada y sea obligado a la acabar desde que se començare dentro de ochos anos primeros siguientes so pena de mill ducados para la // fabrica* (entre líneas: *del cuerpo de la yglesia*) *de el dicho monesterio y que si por falta del oficial o otro caso fortuyto faltare de se proseguir su senoria sea obligado a buscar otro oficial que prosega la dicha obra dentro de un ano y no buscandole yncurra en la pena susodicha de los dichos mill ducados para la fabrica de la dicha yglesia. / 11. Yten que este ano de sesenta y quatro se tase por dos ofiçiales puestos por su senoria y por el conbento lo que vale la sacrestia, capitulo y celda del padre prior que estan sobre el y lo que montare la dicha tasaçion su senoria lo pague y mande librar por sus terçios en cada un ano quarenta mill maravedies y la primera paga ha de ser para el primero terçio del ano de sesenta y seys en fin del mes de mayo de lo qual se ha de gastar en el hedificio y fabrica del cuerpo de la yglesia so la pena que de yuso hira declarada. / 12. Yten que su senoria este obligado a el reparo de su obra e cruzero ansi de la canteria como del maderamiento y tejados con que sea a cargo del conbento el retejar y quitar las goteras quando fueren menester y que si por razon o falta del cruzero de su senoria la capilla mayor o ochabo hiziere sentemiento o quiebra su senoria sea obligado a lo remediar y no de otra manera. / 13. Yten que en el dicho cruçero ansi en el medio como en las dos capillas colaterales del en ningund tiempo se pueda poner tunba ni sepoltura alta salbo lapidas llanas con sus letreros y armas si quisieren pero que en medio del dicho cruzero debaxo de la clabe prençipal del se pueda poner vna cama de moderada latitud longitud y altura que sea mobible para poderse quitar para el monumento y que si su senoria quisiere hazer vn carnero sea de manera que el dicho carnero ni otras sepulturas que sobre el se pusieren no se lebanten sobre el pabimento terreno. / 14. Yten que quando su senoria fuere seruido haga la rexa // de el cruzero quan suntuosa quisiere en la qual pueda poner sus armas y escudos como quisiere. / 15. Item que el cruzero con sus dos capillas colaterales sean para enterramiento propio de sus senorias y de sus proxenitores y desçendientes y para que en el puedan enterrar otras qualesquiera personas que sus senorias y desçendientes quisieren y por vien tobieren y fueren servidos el qual dicho cruzero hagan quan suntuoso quisieren y puedan poner en el sus armas y escudos y otras ynsignias quales quisieren ansy de dentro como de fuera del dicho cruzero y los letreros y arcos y sepulcros que bien visto les fuere y esto se entienda tanbien en los retablos que sus senorias mandaren hazer para las dos capillas colaterales del cruzero. / 16. Yten que el conbento sea obligado a proseguir la obra del cuerpo de la yglesia nueba començando desde los dentellones que quedaren en la obra y pilares del cruzero gastando en ella todo lo que se fuere pagando por sus terçios de la tasa de la sacrestia capitulo y celda del padre prior y la casa gastara lo que mas pudiere la qual tasaçion se le da a la casa para ayuda de la fabrica de la dicha yglesia nueba que ha de hazer y por el trabaxo en que se pone por hazer seruicio a su senoria haçiendo yglesia nueba y que si un ano no gastare lo que resçiviere de la dicha tasaçion su senoria a costa del conbento y casa haga gastar en la dicha obra del cuerpo de la yglesia lo que ansi paresçiere aver reçevido de la dicha tasaçion y otro tanto mas a costa de la dicha casa en el anyo siguiente. / 17. Yten que no pueda el dicho monesterio hedificar de nuebo sino fuere reparos neçesarios de casa o haçienda asta que se acabe la yglesia nueba pero que puedan acabar la enfermeria que aora tienen comenzada. / 18. Iten que el conbencto pasados dos anos despues de acabado el // cruzero sea obligado a hazer los dibinos oficios en el perpectuamente asta que se acabe la yglesia nueba y que si despues de pasados al cruzero a hazer en el los ofiçios dibinos tornaren a los hazer en la yglesia vieja o en otra parte fuera del dicho cruzero su senoria por el mismo*

caso pueda mandar derribar la yglesia vieja a costa del dicho monesterio y siempre el dicho conbento sea obligado azer los dichos dibinos oficios en el dicho cruzero asta ser acabada la dicha yglesia nueba. / 19. Ytem que el retablo del altar mayor y claraboyas sea a cargo del conbento a hazerlo ansimismo la capilla que se anade en la sacrestia. / 20. Yten que el conbento se da por contento por doctacion del dicho enterramiento de sus senorias con los treynta y quatro mill maravedies de juro de las capellanias de los senores condes y de la senora condesa dona Francisca y que no sean obligados a dar otra doctacion por el dicho enterramiento del dicho cruzero y capillas colaterales del sino fuere por via de merzed o limosna o de la manera que quisieren. / 21. Yten que su senoria este obligado que para quando se pasaren los huesos de sus senorias al cruzero esten situados los catorze mill maravedies en el mayorazgo y trayda lizencia y previllejio de su magestad para ello y que entre tanto se paguen como se pagan aora. / 22. Yten que todos los hornamentos y otras qualesquier cosas ansi de plata como de oro o de joyas que se ayan dado a esta casa asta este dia por los dichos senores ansi bibos como difuntos queden para siempre jamas en la dicha casa para servicio del culto dibino conplido este contrato y capitulaçiones en efecto. / 23. Yten que porque el poder que su senoria del dicho senor don Antonio de Velasco y de Zuniga presenta del senor conde // de Nieba su padre que de suso ba encorporado no traee clausula especial para hazer este contrato con el dicho padre prior y conbento que su senoria sea obligado por si a conplirle y traer poder suficiente del dicho senor conde para obligarle y para que este contrato sea valido y porque lo conpliran ansi anbas las dichas partes como en esta capitulaçion se contiene su senoria y todo el conbento lo firmaron de sus nonbres. Don Antonio de Velasco y de Zuniga. Fray Juan de Vadaran prior. Fray Pedro de Andagoya vicario. Fray Francisco de Villanueba. Fray Pedro de Arroyo. Fray Pedro de Triçio. Fray Martin de Guinea. Fray Diego de Onate. Fray Augustin de Archua. Fray Antonio de Lara. Fray Julian de Triçio. Fray Xeronimo de la Estrella. Fray Francisco de Sant Asensio. Fray Francisco de Hurunuela. Fray Miguel de Panplona. Fray Juan Batista. Fray Pedro de Agreda. Fray Martin de Hurunuela. Fray Gaspar de la Puebla. Paso ante mi Martin de Nanclares.

(Al margen: *Feneze la escreptura*) *Y por virtud de los quales dichos poder cauçion liçençia tratados y capitulos y condiçiones que todo desuso va encorporado el dicho senor don Antonio por si y en el dicho nonbre y los dichos SS^es^ prior frayles y conbento en nonbre del dicho conbento y monesterio y del prior y priores frayles y conbento presentes y ausentes y que son y seran de aqui adelante en el dicho monesterio de quien prestaban y prestaron cauçion de ra* (sic, por re) *judicato solbendo dixeron que atento que lo contenido en los dichos capitulos asiento y condiçiones esta vien a todas las dichas partes y por ebitar pleytos enoxos e deferençias que de no se aber hecho asentado y capitulado como de suso se contiene se pudiran aver e seguir y atento que nuestro Senor Dios y su bendicta Madre se sirven de las concordias sufragios // y oraciones que se hazen por los difuntos especialmente por tan illustrisimos senores y bienchores y teniendo entendido que sus senorias tienen gran voluntad de hazer mercedes y limosnas a el dicho monesterio como siempre las han hecho han acordado conbenidose y conzertadose en que la dicha obra se aga y sobrello se guarde y cunpla y aya su debido efecto lo contenido en los dichos capitulos y condiçiones de suso encorporados segund y como en ellos y en cada vno dellos se contiene y que sean guardados ynbiolablemente y tengan fuerça y agan derecho entre partes y para quen todo conpliran guardaran pagaran manternan y executaran agora y en todo tiempo del mundo sobrello no hiran ni bernan directe ni yndirecte por si y otro por ellos buscando ninguno color el dicho senor don Antonio de Velasco y de Zuniga por si en el dicho nonbre por lo que les toca e atane y ataner puede obligo los vienes e propios y rentas de su illustrisima senoria del dicho senor conde don Diego Lopez de Zuniga y de Velasco su padre y de su estado rentas y senorios y los propios y rentas del dicho senor don Antonio de Velasco y de Zuniga y de todos los subcebsores y desçendientes de sus senorias ansi mayorazgos como los demas y los dichos senores prior frayles y conbento obligaron los vienes propios y rentas del dicho monesterio capitulo y conbento muebles rayzes o semobientes espirytuales o tenporales y todos los dichos senores otorgantes todos los dichos vienes avidos e por aver en todo lugar y todas las dichas partes renunçiaron todas y qualesquier leyes fueros y derechos raçones exeçiones y defensiones hordenamientos viejos y nuebos canonicos y cibiles comunes y criminales // escriptos y por escrebir que en su fabor sean y ser puedan que les no valga ni aprobeche ni sean sobrello oydos en juicio ni fuera del dieron*

libre y conplido poder a todos y qualesquier juezes y justiçias el dicho senor don Antonio a las seglares y los dichos senores prior frayles y conbento a las ecclesiasticas a cuia jurdiçion los dichos SS[es] *otorgantes en la manera que dicha es se sometieron renunçiando como renunçiaron su propio fuero o juridiçion e domecilio e la ley Si convenerit de iuredisçione omnium judicum para que ansi se lo agan todo a tener y guardar y cumplir y pagar y mantener vien y cumplidament como si sobrello mismo obiesen contendido en juicio y por juez conpetente obiese seydo dada sentencia difinitiba contra los dichos senores y sus partes prençipales y contra cada uno y qualquier dellos y la tal sentencia fuese pasada en cosa juzgada y por ellos y por qualquiera dellos aprobada y consentida y renunçiaron que no puedan deçir ni alegar que dolo ni lision ynçidio en el otorgamiento de este contrato ni a ello les dio causa ni puedan pedir ni demandar ni reçevir beneficio de restituçion en* (palabra ilegible) *ni otra restituçion alguna y renunciaron la ley que dize que el dolo futuro ninguno lo pueda renunçiar e renunciaron la ley del derecho en que dize que general renunciacion de leyes que onbre aga que no valga y el dicho senor don Antonio de Velasco y de Zuniga dixo que no usara de la clausula que su senoria ilustrisima del conde su padre le puso en el poder que le dio judicio sisti judicatum solbi etc de relebaçion. Testigos que fueron a ello presentes llamados y rogados e vieron e oyeron le*(e)*r y otorgar la dicha escreptura en presençia de su senoria y del dicho capitulo y conbento los quales lo firmaron de sus nonbres. El licenciado Andres Hernandez Allende mayordomo de su senoria e Alonso de Arebalo // scribano e vezino de la villa de Briones e Christobal Perez secreptario de su senoria e Diego Ruiz de Teminyo vezinos de la villa de Sant Asensio. Y los que firmaron en el registro de esta carta son don Antonio de Velasco y Zuniga. Fray Juan de Vadaran prior. Fray Pedro de Andagoya vicario. Fray Francisco de Villanueba. Fray Martin de Guinea. Fray Pedro de Triçio. Fray Pedro de Arroyo. Fray Diego de Onate. Fray gustin de Archua. Fray Antonio de Lara. Fray Julian de Triçio. Fray Xeronimo de la Estrella. Fray Francisco de Sant Asensio. Fray Francisco de Hurunuela. Fray Miguel de Pamplona. Fray Juan Batista. Fray Pedro de Agreda. Fray Martin de Hurunuela. Fray Gaspar de la Puebla. Paso ante mi Martin de Nanclares.*

(Salvas del notario).

Yo el dicho Martin de Nanclares scrivano de la magestad real sobredicho que a lo que dicho es y de mi se haze mincion presente fui en uno con los dichos testigos y doy fee conozco a los dichos senores otorgantes la dicha escreptura de transacion y capitulacion escrebi segund que ante mi paso en estas catorze fojas de papel de pliego entero con esta en que ba este mi signo que es a tal (signo). *En testimonio de verdad. Martin de Nanclares.*

En seys dias de mayo de mill e quinientos y sesenta y quatro nos fray Jeronimo de Alaviano prior de Sant Bartolome de Lupiana y general de la Orden de nuestro Padre Sant Jeronimo y los padres difinidores del capitulo general que este año se çelebra en el dicho monesterio de Sant Bartolome vimos este contrato y asiento con el señor conde de Nieva // y nos paresçe segun el padre prior del Estrella y procurador nos an ynformado que es vtil y provechoso para la dicha casa y monesterio y por tal lo aprobamos y confirmamos (entre líneas: *y mandamos que se guarde como en el se contiene*) *e interponemos nuestro decreto para que sea valido y firme para siempre jamas y en testimonio lo firmamos de nuestros nombres fecho en el dia mes y año susodicho.*

[Firmas: *Indignus prior generalis* / *Indignus prior de Guadalupe* (signo) / (Signo) *Indignus prior del Parral* (signo) / *Indignus prior de Tavara* / *Indignus prior de San Lorencio* / *Fr. Francisco de Baeca* / *Fray Diego de Vadajoz* / *Fray Ioan Regla* / *Fray Gabriel de Palacios*].

16. Bibliografía: Anguiano, M. de, 1704, pp. 548-553; Busto Duthurburu, J. A. del, 1963; Cadiñanos Bardeci, I., 1986, pp. 265-269, y lám. II; Mateo Gómez, I., López-Yarto Elizalde, A. y Prados García, J. Mª, 1999, pp. 165-176; Alonso Ruiz, B., 2000, vol. 1, p. 322; Alonso Ruiz, B., 2003, p. 170; Barrón García, A., 2012a, pp. 39-46, fig. nº 5; Alonso Ruiz, B., 2015, p. 49.

Javier Ibáñez Fernández y Begoña Alonso Ruiz

104. Planta parcial del monasterio de Yuste (Cáceres), con la propuesta de acomodación provisional del emperador Carlos V en el dormitorio de novicios, en espera de que se concluyera la construcción del aposento que se le estaba levantando, adosado al muro meridional del templo, para su retiro

1. Título: Planta parcial del monasterio de Yuste (Cáceres), con la propuesta de acomodación provisional del emperador Carlos V en el dormitorio de novicios, en espera de que se concluyera la construcción del aposento que se le estaba levantando, adosado al muro meridional del templo, para su retiro.

2. Fecha: 1554.

3. Autor: Desconocido. Elaborado, casi con toda seguridad, a partir del levantamiento del monasterio —con el proyecto para los aposentos del César— realizado por Gaspar de Vega en 1554, e incluso es posible que por este mismo maestro.

4. Localización: Simancas (Valladolid). Archivo General de Simancas [A.G.S.].

5. Signatura: A.G.S., MPD, 19, 136. Ubicación anterior: EST, 00109, 04.

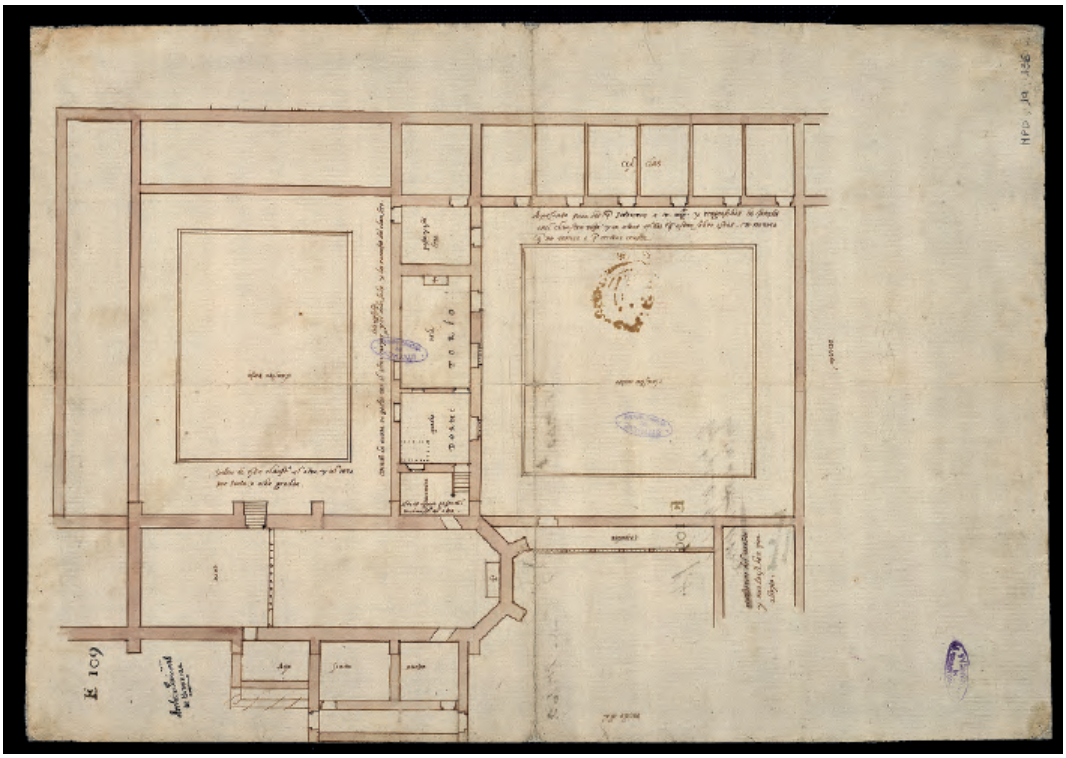
6. Descripción, alcance y contenido: El diseño, realizado, casi con toda seguridad, a partir del levantamiento del monasterio —con la propuesta para los aposentos del emperador— ejecutado por Gaspar de Vega en la primavera de 1554, y quizás, por este mismo maestro, venía a ilustrar la misiva enviada por fray Juan de Ortega, general de la Orden Jerónima, a Carlos V, el 9 de agosto de ese mismo año, en la que el religioso venía a ofrecerle la posibilidad de alojarse en el propio cenobio, y más concretamente, en el dormitorio de novicios, mientras durasen las obras del edificio que se le estaba levantando en el costado meridional del templo para su retiro.

El dibujo, orientado por medio de rótulos marginales, constituye un correctísimo levantamiento, aunque parcial y algo esquemático, del núcleo principal del conjunto monacal y de los aposentos que se le estaban construyendo al César. Así vendrían a denunciarlo el progresivo desvanecimiento de los muros hacia los bordes del formato, la plasmación, llamativamente incompleta —bruscamente interrumpida— del palacio, o la falta de corte de los soportes aislados de los claustros.

El interés del instrumento de representación gráfica pasaba por reflejar el dormitorio de novicios, una estancia situada entre los dos claustros, de planta rectangular, en la que, tal y como se sugiere en la carta —y se refleja en el diseño—, podría acomodarse al emperador de manera provisional, habilitándosele, en su interior, una *sala*, una *quadra* o dormitorio, y una *recamara*, pero también recoge la planta del templo levantado entre 1508 y 1525, de una sola nave y cabecera ochavada, y en última instancia, parte de los aposentos que se le estaban levantando adosados al muro sur de la iglesia.

Del análisis conjunto de la carta y el diseño se desprende que Ortega trató de ofrecer a Carlos V garantías suficientes de que podría seguir, directamente desde su lecho —el rectángulo punteado situado en el flanco suroccidental de la *quadra*, a una cota superior a la del corte—, las ceremonias que pudieran desarrollarse tanto en el altar mayor del templo, como en el que pensaba habilitarse en el testero septentrional de la *sala*, para lo que bastaría con abrir dos vanos, uno en esviaje, en el muro norte de la iglesia, y otro en el tabique de separación entre la *sala* y la *quadra*, y de que habría de gozar, asimismo desde su cama, de la vista de los naranjos, que, al parecer, crecían en el *claustro nuevo*, para lo que podría aprovecharse uno de los vanos abiertos en el muro oriental del dormitorio de novicios.

Se trata de un dibujo profesional, esquemático y seco, en el que tan solo se refleja el corte de los muros y rejas en proyección diédrica, sin errores conceptuales, aunque conviene advertir la presencia de una corrección sumamente expeditiva en la zona del palacio del emperador. El instrumento de representación gráfica incluye los elementos visibles de cotas inferiores al plano de corte, tales como escalones y altares, y debe destacarse que los trazos inclinados tanto del



ábside gótico del templo, como de las mochetas de puertas y ventanas, o los estribos, se representan de forma proyectivamente correcta y arquitectónicamente coherente.

Existe un plano parcial, de características gráficas similares, datado en 1573, cuando Felipe II decidió agrupar en la iglesia los restos del César y los de los miembros de la familia real que iban a ser trasladados a San Lorenzo de El Escorial, que acredita la topografía interior del templo (A.G.S., Patronato Eclesiástico, 00150, 086), perfectamente reflejada en las plantas levantadas por el arquitecto francés André Conte poco antes de la Guerra Civil.

7. Soporte: Bifolio en papel verjurado amarillento, con filigrana "Serpent" de Briquet (Signatura 13.620 y siguientes) en la variedad sencilla con línea longitudinal.

8. Estado de conservación: Bueno. El dibujo original pudo haber sido recortado por el borde inferior, el correspondiente al frente meridional del aposento del emperador.

9. Técnica: Rasguño previo, y después entintado. Se ha aplicado una aguada de tonalidad rosa para destacar la potencia masiva de los muros.

10. Dimensiones: 44 x 32,3 cm.

11. Anotaciones: De arriba abajo, y de izquierda a derecha: *Çeldas / Aposenteo para los que sirvieren a v. Mag*[t]*. y recogerse han los frayles en el claustro viejo y en otras çeldas que estan sobre estas de manera que no ternan a que entrar en este / Clautro viejo / Suben de este claustro al otro y al coro por siete o ocho gradas / Dende la cama se podra ver el altar mayor* (entre líneas: *de la yglesia*) *y el de la sala y los naranjos del claustro / Este es agora passo del un claustro al otro / Recamara / Dormi/torio / Quadra / Sala / Passo y esca/lera / Claustro nuevo / Oriente / Coro / Corredor / Necessarias del conuento y mandarse han por abaxo / Apo/sento nuevo / Medio dia*.

12. Escala: Sí. Cuenta con un sencillo pitipié, sin indicación de unidad de medida (probablemente, varas y pies), trazado en el muro norte. Se deduce que está a escala "pulgada por braza". No está acotado.

13. Observaciones: Se data en 1554, pues fue remitido por Juan de Ortega, general de la Orden Jerónima, con carta de 9 de agosto de ese mismo año [A.G.S., Secretaría de Estado, Legajos, 00109, 04, (San Bartolomé de Lupiana, 9-VIII-1554)].

14. Comentario: Agotado, y acosado por la enfermedad, el emperador Carlos expresó su voluntad de retirarse al monasterio jerónimo de Yuste, casi con toda seguridad, a comienzos de 1554. Atendiendo a sus deseos, su hijo, el todavía príncipe Felipe, acudió a reconocer personalmente el emplazamiento elegido a finales del mes de mayo de ese mismo año. No lo hizo solo. Le acompañó el maestro Gaspar de Vega, que, recogiendo las exigencias que debió de plantear el César, y las indicaciones que pudo transmitirle su heredero sobre el terreno, fue el responsable de definir el proyecto de los aposentos que habrían de habilitársele al costado del muro meridional de la iglesia monástica. Desde luego, tal y como documentara Miguel Ángel Zalama, su nombre aparece inequívocamente registrado en la relación de pagos extendidos a partir de junio de 1554, en la que, en efecto, se anotaron los *doszientos y veynte reales que se dieron a Gaspar de Vega quando fue a hazer las traças y elegir la obra*.

El apremio del interesado, que debió de expresar su voluntad de poderse retirar al cenobio cacereño cuanto antes, permite contextualizar la misiva, que, acompañada del diseño que nos ocupa —realizado, posiblemente, a partir del levantado por Gaspar de Vega, e incluso, es probable que por este mismo maestro—, le envió fray Juan de Ortega, general de la Orden Jerónima, el 9 de agosto de 1554. En ella, publicada —en francés— por Gachard junto a una reproducción del dibujo realizada para la edición de su monumental *Retraite et mort de Charles-Quint*, el religioso venía a reconocerle que, a pesar de que el aposento ya había comenzado a construirse para entonces, y que se trabajaba con toda la celeridad posible, no podría estar en condiciones de acogerle —como debía de ser su deseo— en el invierno de ese mismo año, señalándole, no obstante, que podría aguardar la finalización de las obras en Guadalupe, en la residencia del conde de Oropesa en Jarandilla, o incluso en el propio monasterio, aprovechando el dormitorio de novicios; una espaciosa estancia, de planta rectangular, situada entre los dos claustros del cenobio, en la que podrían habilitársele, tal y como se refleja en el diseño, una *sala*, una *quadra* o dormitorio, y una *recamara* o guardarropa.

Del análisis conjunto de la carta y el diseño se desprende que Ortega trató de ofrecer al emperador garantías suficientes de que podría seguir, directamente desde su lecho, las ceremonias que pudieran desarrollarse tanto en el altar mayor del templo, como en el que quería disponerse en el testero norte de la *sala*, abriendo para ello un vano en esviaje en el muro septentrional de la iglesia y otro en el tabique de separación entre la *sala* y la *quadra*, y de que habría de gozar, asimismo desde su cama, de la vista de los naranjos del *claustro nuevo*, para lo que podría aprovecharse uno de los vanos abiertos en el muro oriental del dormitorio de novicios.

Pese a que se trataba de una solución de compromiso, seguramente, muy poco airosa, no dejaba de ser factible. De hecho, el fraile jerónimo trató de tranquilizar a Carlos V, indicándole que sus servidores podrían alojarse en las celdas de la crujía septentrional del *claustro nuevo*, y aunque le reconoció que no habría de gozar del sol directo en su cámara, le señaló la posibilidad de recibirlo, deleitándose al mismo tiempo con una bella vista, desde el corredor señalado al mediodía, seguramente, el habilitado entre el testero del templo y las *necessarias del conuento*, que, tal y como se indica sobre el instrumento de representación gráfica, tendrían que *mandarse (...) por abaxo*.

En todo caso, al final, no hubo lugar a emplear este espacio, ya que la llegada del de Gante se demoró más allá de lo que habrían hecho sospechar sus deseos de retirarse a Yuste, dejando el tiempo suficiente para que pudiera concluirse la construcción de sus aposentos. De hecho, no llegó a Jarandilla hasta el 12 de noviembre de 1556, pasando a ocupar directamente el palacio, recién terminado, a comienzos del mes de febrero del año siguiente. Como es sabido, el ilustre huésped, que aún tuvo ocasión de realizar algunas obras de índole estrictamente práctica, impuestas por el uso, en su residencia, no pudo disfrutarla durante mucho tiempo, ya que falleció un año y medio más tarde, el 21 de septiembre de 1558. Del estado en el que quedó el palacio tras su deceso, resguardado al costado meridional del templo y el *claustro nuevo*, nos ha llegado un interesante dibujo, que, tal y como se desprende de las investigaciones llevadas a cabo por Antonio Perla, debió de ser ejecutado por Anton van den Wyngaerde pocos años después de la desaparición de su egregio ocupante, en 1567.

15. Unidades de descripción relacionadas: El dibujo acompañaba a la carta, enviada por fray Juan de Ortega, general de la Orden Jerónima, el 9 de agos-

to de 1554, en la que ofrecía al emperador la posibilidad de alojarse en el propio monasterio de Yuste, en su dormitorio de novicios, mientras durasen las obras de los aposentos en los que habría de retirarse al final de sus días [A.G.S., Secretaría de Estado, Legajos, 00109, 04, (San Bartolomé de Lupiana, 9-VIII-1554)].

16. Bibliografía: Gachard, M., 1854; Martín González, J. J., 1950a, pp. 30-31; Martín González, J. J., 1964, pp. 109-111; Zalama, M. Á., 1999, pp. 202-206; Sáenz de Miera, J., 2000, pp. 162-165; Ortega Vidal, J., 2001, p. 371, y fig. nº 29, p. 370; Perla, A, 2003; Perla, A, 2007; Perla, A., 2007-2008; Jiménez Martín, A., 2011, p. 410.

Alfonso Jiménez Martín y Javier Ibáñez Fernández

105. Proyecto para la iglesia de la Virgen de la Peña de Graus (Huesca)

1. Título: Proyecto para la iglesia de la Virgen de la Peña de Graus (Huesca).

2. Fecha: 1555.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Graus. Archivo Histórico Municipal de Graus [A.H.M.G.], Protocolos Altemir, Juan Delarcos y Pretospaña, ff. 46 r-53 v, además de la hoja con el diseño.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño muestra, en una suerte de doble proyección, la planta de un tramo de testero recto al exterior, ochavado al interior, y semicircular en altura, gracias al empleo de pequeñas trompas aveneradas; el perfil de rampante redondo de su abovedamiento, y la sección de su sistema de cubierta. En la planta se refleja el acceso al recinto entre dos columnas, un encadenado de madera en el grosor de los muros, y la solución de crucería.

Se trata de un diseño construido sobre la base del de terceletes de cinco claves, en el que la polar y las subsidiarias están unidas mediante ligaduras rectas. Además, en los diagonales se han dispuesto unas claves, unidas entre sí mediante unos combados de perfil convexo que interceptan las ligaduras de los lomos y generan una suerte de circunferencia en torno al polo, de las que arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, sendos nervios curvos, también de perfil convexo, que alcanzan los terceletes poco antes de su encuentro, dando lugar a la aparición de una nueva teoría de claves de las que parten los últimos nervios curvos, que modifican su flexión en su desarrollo y van a morir a los puntos medios del tramo, generando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio.

Por su parte, la sección del sistema de cubierta, corregida y sobreelevada, refleja una solución de cerchas de madera a dos aguas o vertientes con piezas machihembradas y ligadas mediante bridas, probablemente, metálicas.

Se percibe el uso de una aguada de tonalidad rojiza en los muros de la planta, y otra de tonalidad amarillenta en el pendolón de la cercha.

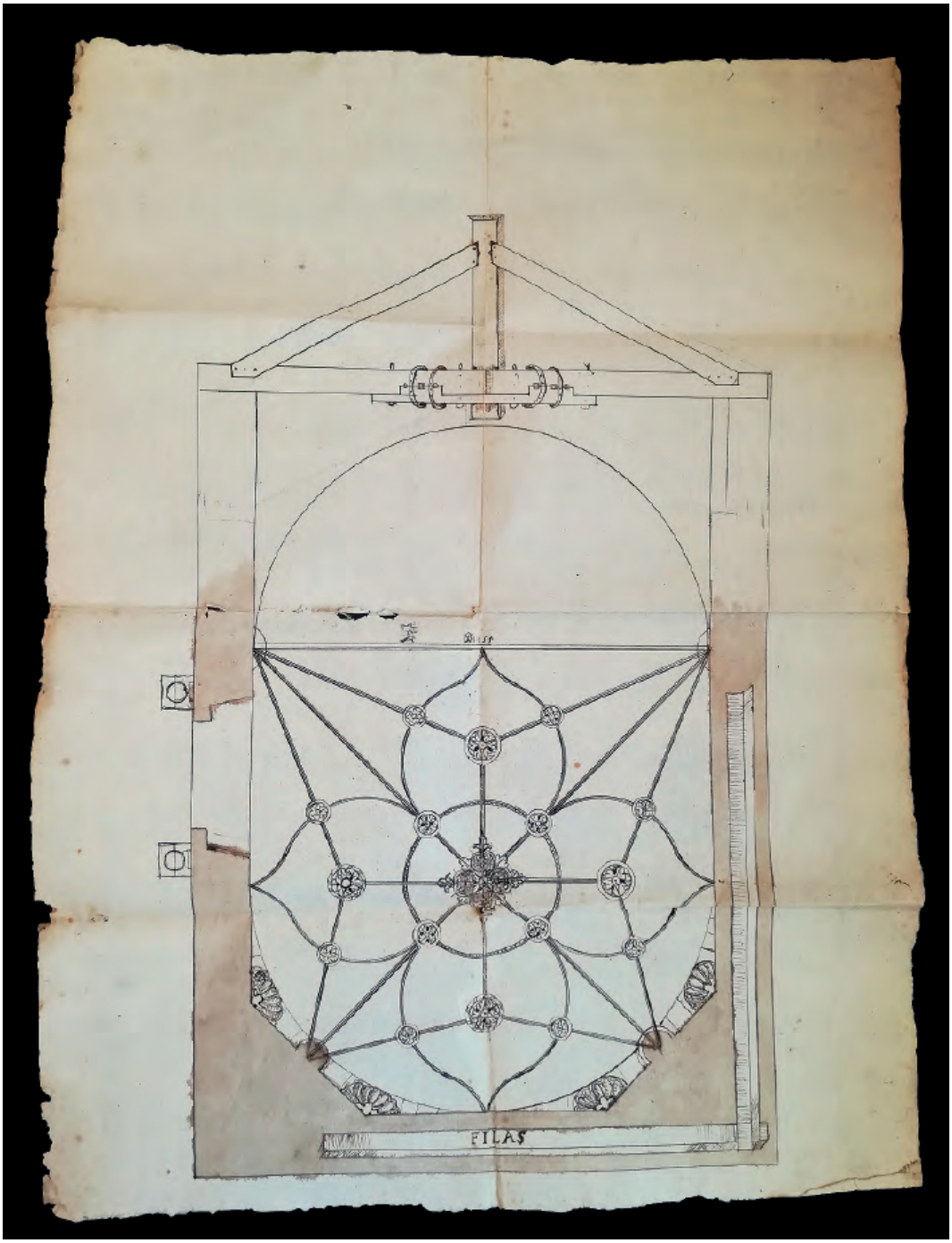
7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte fue doblado para insertarse en un protocolo de menores dimensiones, y esos pliegues han terminado generando algunas pequeñas roturas.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Además, se aprecia el empleo de una aguada de tonalidad rojiza en el grosor de los muros de la planta, y otra de tonalidad amarillenta en el pendolón de la cercha.

10. Dimensiones: 50,5 x 37,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto del diseño: (Monograma de *Anno*) *1555* [justo en el tránsito entre la


FILAS

proyección de la bóveda y su sección] / *FILAS* (en el muro situado a los pies del dibujo).

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño forma parte de la capitulación suscrita por el prior de la Peña de Graus, el vicario de las iglesias de la localidad, y los representantes del concejo de la villa, con Juan Tellet, piedrapiquero, y Vicente Arnau Diago, mazonero, para la realización de ciertas obras en la iglesia de Nuestra Señora de la Peña, y el reparo del puente de Santa Bárbara de Graus [A.H.M.G., Protocolos Altemir, Juan Delarcos y Pretospaña, ff. 46 r-53 v, además de la hoja con el dibujo, (Graus, 15-II-1556); documento parcialmente transcrito en Perrela Larrosa, C., 1989, pp. 492-495]. Por su parte, el instrumento de representación gráfica fue publicado en Gómez-Ferrer Lozano, M., 2014, fig. nº 7, p. 321.

14. Comentario: Los responsables de Nuestra Señora de la Peña y del concejo de Graus prepararon un acuerdo para acometer diferentes trabajos en el templo, así como para recalzar la pila mayor del puente de Santa Bárbara de la localidad, con el piedrapiquero Jacques de Anduxes, *vezino y habitante del lugar de Lascuarre*, probablemente, en 1555, fecha que figura en el diseño. En todo caso, por razones que se nos escapan, los promotores terminaron contratando los trabajos con Juan Tellet, *vezino de la villa de Monçon*, y Vicente Arnau Diago, el 15 de febrero de 1556.

Atendiendo al texto dispositivo y al diseño, pero también, al propio edificio, de una sola nave cerrada mediante una capilla mayor de planta rectangular ochavada en altura mediante bóvedas de esquina de tres nervios sobre la que se eleva el campanario, se infiere que el proyecto perseguía la construcción de un nuevo tramo a los pies del buque del templo para disponer en él la cabecera, reorientando la iglesia. Así se deduce tanto de la representación del acceso, que viene a corresponderse con aquel por el que continúa entrándose en el templo, cuanto de la solución ideada para este tramo, de perfil recto al exterior, ochavado al interior, y semicircular en altura, gracias al empleo de pequeñas trompas aveneradas.

El acuerdo también contemplaba la reparación de la bóveda del otro tramo de la nave, que presentaba problemas *a la parte de la claraboya*, sin duda, el óculo abierto en el que constituye el primer tramo de la nave, en el lienzo del lado de la Epístola, así como la realización del tejado.

Al final, el templo no se reorientará, y sobre el nuevo tramo terminará volteándose una bóveda de geometría diferente a la tendida sobre el primero, pero con su mismo diseño de crucería —de terceletes rectos de nueve claves—, sin duda, para tratar de alcanzar la sensación de espacio único y homogéneo.

Por lo demás, el diseño recoge interesantes detalles constructivos, como el encadenado, con *filas* de madera, de los muros de piedra, y un interesante ejercicio de adaptación de un diseño de crucería ideado para un tramo de planta cuadrangular a otro de perfil ochavado. Asimismo, tiene la particularidad de reflejar en una suerte de doble proyección ortogonal, siguiendo un gráfico "planta-sección", muy poco habitual, tanto el perfil, y por lo tanto, la geometría semicircular de la bóveda, cuanto la sección de su tejado o sistema de cubierta, que se ha representado con sumo cuidado, con detalles de carácter estructural sumamente interesantes, como las piezas machihembradas y ligadas mediante bridas.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha señalado en el apartado "Observaciones", el dibujo forma parte del contrato firmado por el prior de la Peña de Graus, el vicario de las iglesias de la localidad, y sus representantes municipales, con Juan Tellet, piedrapiquero, y Vicente Arnau Diago, mazonero, tanto para la ejecución de ciertos trabajos en la iglesia de Nuestra Señora de la Peña, como para el reparo del puente de Santa Bárbara de la villa [A.H.M.G., Protocolos Altemir, Juan Delarcos y Pretospaña, ff. 46 r-53 v, además de la hoja con el instrumento de representación gráfica, (Graus, 15-II-1556); documento parcialmente transcrito en Perrela Larrosa, C., 1989, pp. 492-495]. Asimismo, conviene reiterar que el diseño fue publicado en Gómez-Ferrer Lozano, M., 2014, fig. nº 7, p. 321.

16. Bibliografía: Perrela Larrosa, C., 1989, pp. 484-489, y pp. 492-495; Gómez-Ferrer Lozano, M., 2014, pp. 320-322. Sobre Anduxes y Tellet, y el contexto de los maestros franceses en tierras aragonesas a lo largo del Quinientos, véase, además, Ibáñez Fernández, J., 2007b, p. 477; Ibáñez Fernández, J., 2012e; Ibáñez Fernández, J., 2013b.

Javier Ibáñez Fernández

106. Proyecto para el abovedamiento de la capilla de Nuestra Señora del Remedio del monasterio de San Lamberto de Zaragoza

1. Título: Proyecto para el abovedamiento de la capilla de Nuestra Señora del Remedio del monasterio de San Lamberto de Zaragoza.

2. Fecha: 1556.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Lorenzo Villanueva, 1556, ff. 510 v-513 r. El diseño se encuentra entre los ff. 511 y 512.

5. Signatura: La signatura del protocolo es 2687.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño recoge las soluciones de crucería que tenían que desarrollarse en los tres tramos abovedados de la capilla de Nuestra Señora del Remedio del monasterio de San Lamberto de Zaragoza. Para el primero comenzando por los pies se dispuso la aplicación de un diseño de terceletes de cinco claves en el que la polar y las subsidiarias debían unirse mediante ligaduras rectas. Para el segundo se ideó una solución más compleja, compuesta por los diagonales y unos terceletes que no llegan a encontrarse, ni en los lados largos, ni en los cortos. De la clave polar arrancan unas ligaduras rectas que recorren parcialmente los ejes del tramo y que se bifurcan, como combados de flexión convexa, para alcanzar las claves en las que mueren los terceletes. Por su parte, de los diagonales parten, en sentido divergente, parejas de nervios de perfil convexo que también van a morir a las claves en las que lo hacen los terceletes, lo que acaba generando una suerte de estrella de ocho pétalos en torno al polo. Finalmente, de las claves dispuestas en los extremos de los terceletes parten nuevos combados, en este caso, de perfil cóncavo, con un punto de inflexión en su desarrollo, que van a morir a los puntos medios del tramo, conformando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos característicos pies de gallo quebrados mediante doble conopio. Por último, en el tramo de la cabecera, de perfiles curvos, pero ochavado mediante trompas aveneradas, se propone una solución conformada por tres tramos de planta triangular con tres nervios cada uno.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Regular. El soporte fue plegado para insertarse —y coserse— en el protocolo. Además, la tinta ferrogálica ha afectado al soporte en algunos puntos, sobre todo, en la zona de la cabecera, en torno a las trompas aveneradas.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: 15 x 21,6 cm.

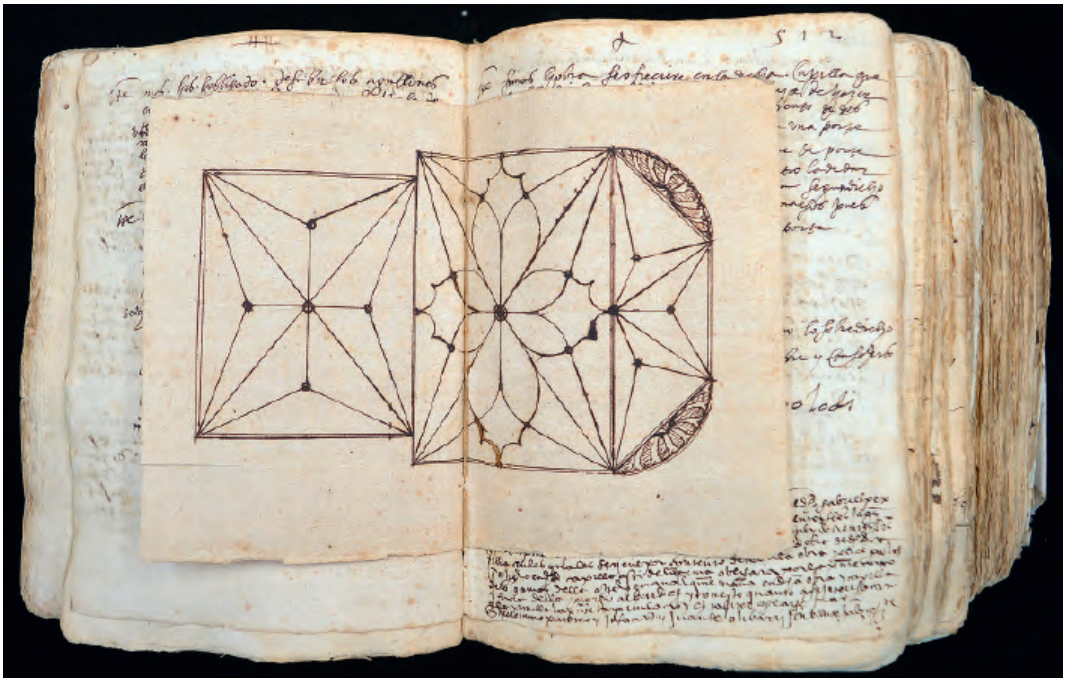
11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño se inscribe dentro del contrato suscrito entre los responsables de la cofradía de Nuestra Señora del Remedio de Zaragoza y el maestro Gabriel del Pex para el abovedamiento y decoración en aljez de la capilla de la hermandad, situada en el monasterio de San Lamberto de la capital aragonesa [A.H.P.N.Z., Lorenzo Villanueva, 1556, ff. 510 v-513 r, espec. entre los ff. 511 y 512, (Zaragoza, 1-VI-1556); documento parcialmente transcrito en San Vicente Pino, Á., 1991, doc. nº 64, pp. 73-74]. El espacio comprendido entre el texto dispositivo y las cláusulas de escatocolo se aprovechó para recoger los albaranes extendidos por el maestro, unos documentos que vienen a confirmar que los trabajos se llevaron finalmente a cabo (véase apartado "Unidades de descripción relacionadas").

14. Comentario: Los responsables de la cofradía de Nuestra Señora del Remedio de Zaragoza contrataron el abovedamiento y el ornato en aljez de su capilla, situada en el monasterio de San Lamberto de la capital aragonesa, con Gabriel del Pex el primero de junio de 1556. El acuerdo se ilustró con el diseño que nos ocupa, en el que se reflejaron las soluciones de crucería que debían trasladarse —con yeso— a los intradoses de los cascos de las bóvedas.

En este caso, la existencia de los albaranes y del fin de pago permite precisar que la obra llegó a ejecutarse; pero la desaparición del complejo impide valorar la actuación del maestro.



15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha señalado en el apartado "Observaciones", el dibujo forma parte de la capitulación firmada por los representantes de los cofrades de Nuestra Señora del Remedio de Zaragoza con el maestro Gabriel del Pex para el abovedamiento y ornato en yeso de la capilla de la hermandad, habilitada en el monasterio de San Lamberto de la capital aragonesa [A.H.P.N.Z., Lorenzo Villanueva, 1556, ff. 510 v-513 r, espec. entre los ff. 511 y 512, (Zaragoza, 1-VI-1556); documento parcialmente transcrito en San Vicente Pino, Á., 1991, doc. nº 64, pp. 73-74].

Además, el espacio comprendido entre el acuerdo escrito y las cláusulas de escatocolo se aprovechó para registrar los albaranes [f. 512 v, (Zaragoza, 22-VII, 23-VIII y 16-IX-1556)] y el fin de pago [f. 512 r, (Zaragoza, 7-II-1557)] extendidos por el maestro; unos documentos que permiten descubrir que la obra terminó ejecutándose:

/f. 512 v/ (Al margen: *Albaran*) *Die vicessimo secundo mensis julii ano MDLVI Cesarauguste el dicho Grabiel del Pex atorgo hauer rescibido de Lope de Baguaygua panadero vezino de dicha ciudad son a sauer quatrocientos sueldos jaqueses los quales son en parte de pago de lo que por la presente capitulacion se le ha de dar y por la verdad otorgo albaran etc larte fiat. / Testes Bartolome Joan y Francisco Casanueba infançones habitadores Cesarauguste.*

(Al margen: *Albaran*) *Die vicessimo tercio mensis augusti anno MDLVI Cesarauguste el dicho Gabriel Pex otorgo hauer resceuido del dicho Lope Baguaygua panadero mayordombre son a sauer quatrocientos sueldos jaqueses en parte de pago de lo que le han de dar por la presente capitulacion que son de la segunda paga y por la verdad atorgo albaran etc. large fiat. / Testes Joan de Liceo corredor de ropa y Melchor Castro scribiente habitadores Cesarauguste.*

(Al margen: *Albaran*) *Die decimo sexto mensis septembris anno MDLVI Cesarauguste el dicho Gabriel del Pex otorgo hauer resceuido del dicho Lope de Baguaygua son a sauer docientos sueldos jaqueses los quales son en parte de pago de lo que le an de dar por la presente y son de la meta de la tercera paga y por la verdad otorgo albaran etc large fiat. / Testes Francisco Casanueba infancon y Melchor Castro scribiente habitadores Cesarauguste.*

/f. 512 r/ *Die septimo mensis februarii anno MDLVII Cesarauguste el dicho Gabriel Pex otorgo hauer*

resceuido del dicho Lope de Baquayqua docientos sueldos jaqueses los quales son a cumplimiento y fin de pago de dichos mil y docientos sueldos que por la presente capitulacion tenia obligacion ha darle por dicha obra de dicha capella con los quales se tiene por contento de toda la obra y otros gastos que a hecho en dicha capilla assi de lo que tenia obligacion por la presente capitulacion de lo que a mas della a hecho en qualquiere manera en dicha obra y capilla y fuera della y otorga albaran etc y con esto quanto a su interes canzella y anulla la presente capitulacion etc taliter etc large. / Testes Hieronimo Paternoy infancon y Juan de Olibarri scibiente habitantes Cesarauguste.

16. Bibliografía: San Vicente Pino, Á., 1991, doc. nº 64, pp. 73-74.

Javier Ibáñez Fernández

107. Levantamiento de la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Coria (Cáceres)

1. Título: Levantamiento de la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Coria (Cáceres).

2. Fecha: 1556, 10 de junio.

3. Autor: Pedro de Ybarra.

4. Localización: Coria. Archivo de la Catedral de Coria.

5. Signatura: Archivo de la Catedral de Coria, Legajo 361.

6. Descripción, alcance y contenido: Como el texto transcrito explica, estamos ante el livianísimo levantamiento, prácticamente un croquis, que el maestro Pedro de Ybarra, vinculado a la fábrica catedralicia de Coria desde 1540, dibujó de lo que estaba construido; gracias a este croquis sabemos que la traza general de Bartolomé de Pelayos, de 1502, reflejara o no las previsiones de Solórzano, se llevó a término, aunque con algunas variantes, ya señaladas.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno en la parte del dibujo, pero con una laguna importante en la parte inferior izquierda del soporte.

9. Técnica: Está trazado este dibujo con tinta sepia a regla, terminado con elementos a mano alzada.

10. Dimensiones: 30,7 x 21,6 cm.

11. Anotaciones: Bajo este croquis existe un texto, entre otros, transcrito así por García Mogollón: *Esta es la traça y lavor que tiene agora la capylla mayor desta Santa Yglesia, la qual sy estuviera çe-*

rrada en su arte y razon no hera mala sino corta y galana (García Mogollón, F. J., 1988, p. 37), frase en la que resalta la crítica de Ybarra de los resultados de la obra debida a las etapas de Martín de Solórzano y Bartolomé de Pelayos y los sucesores de este.

12. Escala: Escala implícita 1:144, obtenida comparándola con la anchura real del espacio actual.

13. Observaciones: Aparentemente formaba parte de un documento encuadernado en el que se transcribió, junto al croquis, la opinión de Pedro de Ybarra.

14. Comentario: Es un simple croquis sin más pretensiones, aunque refleja una de las convenciones gráficas que estarían vigentes en los planos del edificio durante toda la segunda mitad del siglo XVI, como es la representación de la profundidad tridimensional de los arranques mediante "abanicos", ubicados en el lugar de las jarjas, especie de "patas de gallo" que este documento se encarga de fechar con precisión, aunque, como hemos tenido ocasión de mencionar en una ficha precedente (ficha nº 99), puede que no sea su testimonio más antiguo. Pedro de Ybarra (*ca.* 1510-1570), que era hijo de Juan de Álava, estuvo presente en todos los problemas arquitectónicos de la diócesis cauriense entre 1548 y 1570, pero su presencia en Coria no deja de ser ocasional, de tal manera que los trabajos quedaron en manos de otros maestros residentes, algunos de los cuales son denominados aparejadores, así es que no es fácil atribuirle trabajos concretos, incluso sus opiniones parecen a veces contradictorias con sus propias obras o decisiones; en la obra que se le atribuye aparecen, por lo general, formas a la romana, muy escuetas, sin grutescos, asociadas a grandes y ampulosos elementos tardogóticos, especialmente notables en cornisas y ménsulas.

15. Unidades de descripción relacionadas: En apariencia se trata de una página desgajada de un libro de fábrica o de autos capitulares.

16. Bibliografía: García Mogollón, F. J., 1988; García Mogollón, F. J., 1996.

Alfonso Jiménez Martín

108. Vista con el trazado de la calle de la Belena de Lumbier (Navarra)

1. Título: Vista con el trazado de la calle de la Belena de Lumbier (Navarra).

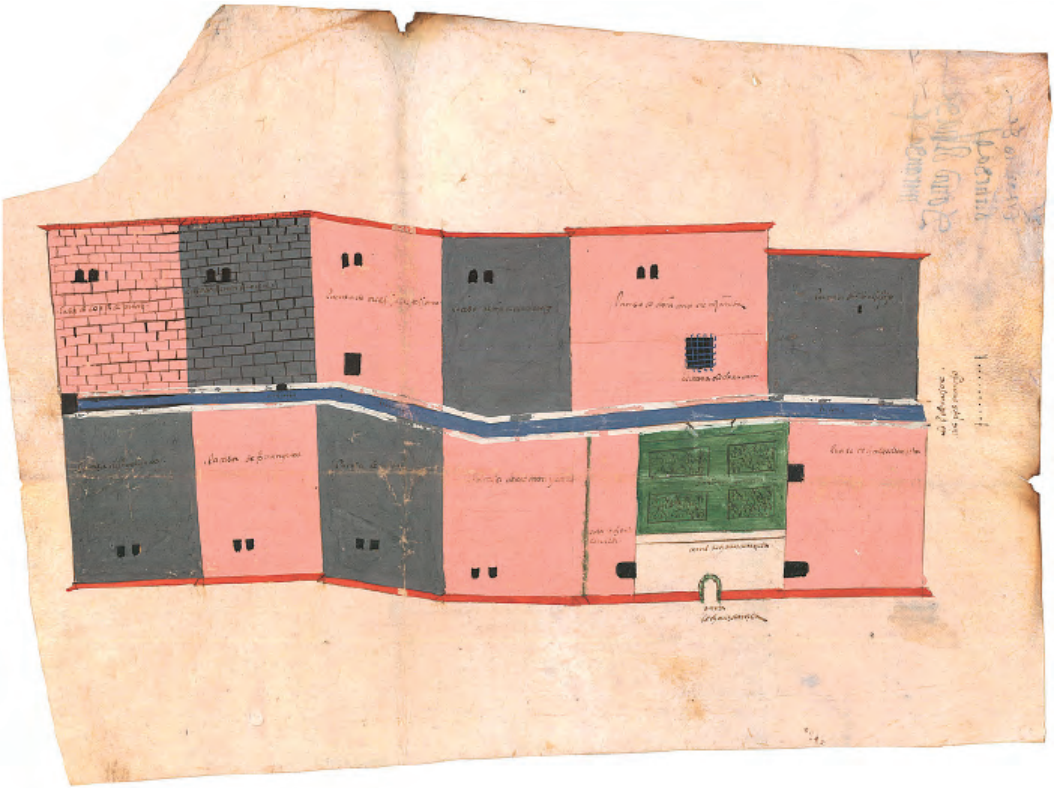
2. Fecha: 1558.

3. Autor: Juan de Villarreal.

4. Localización: Pamplona. Archivo General de Navarra [A.G.N.].

5. Signatura: A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 391.

6. Descripción, alcance y contenido: La inédita vista objeto de estudio, de autoría desconocida hasta el momento, fue ejecutada en 1558 por uno de los profesionales de la construcción más destacado del panorama arquitectónico navarro de la segunda mitad del siglo XVI, el guipuzcoano Juan de Villarreal, quien en dicho año ostentaba el cargo de maestro de artillería del rey en Navarra, puesto que denotaba su conocimiento en el ámbito de las obras de ingeniería y arquitectura militar, además de su formación en el diseño. Esta vista con la Belena de la localidad navarra de Lumbier —una calleja interna que funcionaba como vial de servicio interior y garantizaba el acceso a estancias secundarias de los edificios residenciales, almacenes o talleres—, es, hasta el momento, el primer diseño que hemos documentado del maestro guipuzcoano, proyectado sobre pergamino. Las otras



trazas conservadas en los archivos de su autoría, dibujadas sobre papel, se datan a partir de la década de 1570 y hasta el momento de su fallecimiento en 1584, correspondiendo la mayor parte de ellas a edificios religiosos, al desempeñar, al menos desde 1563, el prestigioso cargo de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, entre cuyas funciones estaba la de proporcionar la traza para acometer las intervenciones arquitectónicas en los edificios dependientes de la diócesis navarra, según refieren los artículos recogidos en el apartado "Bibliografía".

Villarreal recibió en el referido año de 1558 el encargo de los tribunales reales navarros de realizar esta representación de la calle de la Belena de Lumbier, con objeto de aportar información referente a la disposición de las viviendas existentes a uno y otro lado de la vía, entre las que se encontraban las de los dos vecinos enfrentados en el litigio judicial, Carlos de Artieda y Ana de Miranda; diseño que fue adjuntado a la documentación presentada en el pleito, junto con una memoria redactada por el maestro artillero. En este dibujo Villarreal acomete una representación en perspectiva del trazado de la Belena de Lumbier coloreada de azul y a ambos lados una línea blanca que señala la calle, con el alzado de los muros de las casas dispuestas a ambos lados de la vía, a la que daban la parte trasera de las viviendas, diferenciadas por el uso alternativo en sus paramentos murales del color rosa y gris y con el tejado coloreado de rojo, además de las puertas y ventanas entintadas de negro. No obstante, la parte inferior de la hilera de casas se ha dibujado en perspectiva abatida con las ventanas y el tejado hacia abajo y ocupando la parte inferior de la traza, lo que dificulta la comprensión de la misma. Tan solo en el caso de las dos primeras viviendas de la parte superior izquierda, el artillero ha dibujado el despiece de sillares que conforma el muro.

Todas las casas están identificadas con el nombre de sus propietarios, entre las que se encuentran las de los vecinos enfrentados en el pleito, Ana de Miranda, la segunda de la hilera superior empezando por el lateral derecho, con una fachada rosa y una ventana con reja azul, y frente a ella, al otro lado de la Belena, la

vivienda de Charles de Artieda, en cuya parte central cuenta con un huerto pintado de verde y un corral en el espacio sin colorear.

En el lateral derecho del dibujo Villarreal recoge mediante una anotación que la Belena tenía dos pies de ancho, junto a una escala de medida, ya que se le exigió a Charles de Artieda guardar en la nueva construcción que pretendía llevar a cabo la distancia de seguridad pertinente con la misma.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo trazado a regla en partes, en otras a mano alzada y coloreado de rojo gris y rosa, azul, blanco, negro y verde.

10. Dimensiones: 37,2 x 50,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto del pergamino, sobre las viviendas representadas, se anota la identificación de los dueños de las casas: *Casa de don Juan de Tabar / Casa de don Martin de Armendariz / La casa de doña Ana de Miranda / Bentana de doña Ana / La casa del boticario / La casa de Charles de Artieda / Puerta de Charles de Artieda / Corral de Charles de Artieda*. En el lateral derecho: *La Belena tiene dos pies en ancho*. En el vuelto se escriben los nombres de las dos personas enfrentadas en el pleito judicial: *Charles de Artieda / Doña Ana de Miranda*.

12. Escala: Sí, en pies, con una línea de once puntos dibujada en el lateral derecho del pergamino.

13. Observaciones: El plano procede del Archivo General de Navarra, Fondo Consejo Real de Navarra, proceso judicial nº 066173. Actualmente, forma parte de la Sección de Cartografía-Iconografía, identificado con la signatura A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 391.

14. Comentario: Este dibujo realizado sobre pergamino tiene su origen en la confrontación que desde 1537 se originó entre Miguel de Liédena, oidor del Consejo Real, y Charles de Artieda, ambos vecinos de la localidad navarra de Lumbier, cuyas viviendas estaban enfrentadas a uno y otro lado de la calle de la Belena. Charles levantó cuatro tapias de piedra menuda y cal en su casa, lo que limitaba la luz a la vivienda de Liédena en su parte trasera, donde también tenía ventanas, por lo que este inició un pleito ante los tribunales reales navarros contra Artieda (A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 066173), si bien este se defendió alegando que *el hazia hazer la dicha nueba paret por su propio suelo y casa y por la parte y lugar donde antes de agora a habido paret y que la dicha obra y paret fazia por necesidat que el tenia de fazer un cuerpo de casa*, obras en las que trabajó el maestro cantero Juanes de Izaguirre, que residía en Rípodas, y su criado Miguel de Amasa. Finalmente, la sentencia dictada en 1539 ordenó a Artieda derribar las paredes.

Sin embargo, en 1558 Charles de Artieda consiguió que le levantaran la prohibición, por lo que continuó con las obras de la casa. Para entonces ya había fallecido el licenciado Liédena, por lo que su viuda, Ana de Miranda, volvió a enfrentarse judicialmente a su vecino, dictaminando en este caso los tribunales en el mes de abril que Juan de Villarreal, maestro de artillería del rey en Navarra, *vaya a la villa de Lumbier y bea la obra contenciosa y si le pareciere aga traça della y la trayga al nuestro consejo para mejor determinar el dicho negocio*. Villarreal visitó en el mes de mayo la pared de la propiedad de Artieda que había generado el contencioso y que daba a la Belena, y dibujó a principios del mes de junio del presente año de 1558 una traza de la Belena con la casa de Artieda y las otras viviendas existentes en la misma, que presentó al tribunal judicial el día 7 de dicho mes cuando prestó declaración. Finalmente, la sentencia dictaminada el 10 de junio permitió a Charles de Artieda continuar la obra *con que alçe las paredes de la huerta como las de los dos lados, ygoalandolas aquellas y no suba mas mientras no quisiere edificar casa, y quando quisiere edificar puede hazer su obra como quisiere*.

15. Unidades de descripción relacionadas: La vista con el trazado de la Belena de Lumbier y las casas dispuestas a uno y otro lado de la vía, fue proyectado por Juan de Villarreal en 1558 ante el mandato de la Corte Mayor del reino de Navarra, en un intento de aportar información referente a la disposición de las viviendas de las partes enfrentadas en el litigio judicial, diseño que fue adjuntado a la documentación presentada en el pleito, junto con la siguiente memoria redactada por el maestro artillero (A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 066173, f. 109 r):

En Pamplona martes a siete de junio de mil y quinientos cinquenta y ocho años por mandado del consejo real yo Martin de Çunçarren secretario del y en v. md de la comunicacion a mi dada por el dicho consejo rescibi juramento en forma debida de derecho a Juan de Villareal maestro de artilleria de su magestad en este reyno de Navarra para que diga y declare lo que sabe y pasa sobre lo que por el dicho consejo le

fue mandado yr haber lo contencioso de la casa del pleyto que se trata en el dicho consejo entre doña Ana de Miranda y Charles de Artieda el qual dixo que si juraba y amen, y mediante el dicho juramento, dixo que este que declara fue en cumplimiento de lo que por el consejo real le fue mandado a la villa de Lumbier y ha visto la obra contenciosa y le parescio que para dar mejor a entender a los señores del consejo hazer una traça, la qual ha hecho y mostrado oy en consulta a los señores del consejo real y que tambien les a informado de lo que traya traçado en la casa contenciosa y en la Belena y otras casas que ay en la dicha Belena, y que si sus mercedes fueren servidos que otra vez les informe lo hara, y en lo demas lo remite a la determinacion del consejo real y que la dicha traça es çierta y verdadera e indubitada y que esta es la verdad so cargo del dicho juramento y que mas no sabe fuele leydo su dcho ratificose en el y los firmo / (Rubricado: *Jno de Billareal*).

16. Bibliografía: Sobre Juan de Villarreal, véase Tarifa Castilla, Mª J., 2000; Tarifa Castilla, Mª J., 2018b.

María Josefa Tarifa Castilla

109. Proyecto para el abovedamiento de una capilla de la iglesia del Hospital de San Lázaro de Valladolid

1. Título: Proyecto para el abovedamiento de una capilla de la iglesia del Hospital de San Lázaro de Valladolid.

2. Fecha: 1558.

3. Autor: Francisco Redondo (atribuido).

4. Localización: Valladolid. Archivo Histórico Provincial de Valladolid, y Archivo de la Universidad de Valladolid.

5. Signatura: Protocolo 239, s.f., (Valladolid, 21-XII-1558); Planos y Dibujos, Carp. 6-37.

6. Descripción, alcance y contenido: Diseño de la bóveda de una capilla.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Restaurado y entelado.

9. Técnica: Tinta sepia con aguada rosa, azul, verde y amarilla.

10. Dimensiones: 30,5 x 22 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

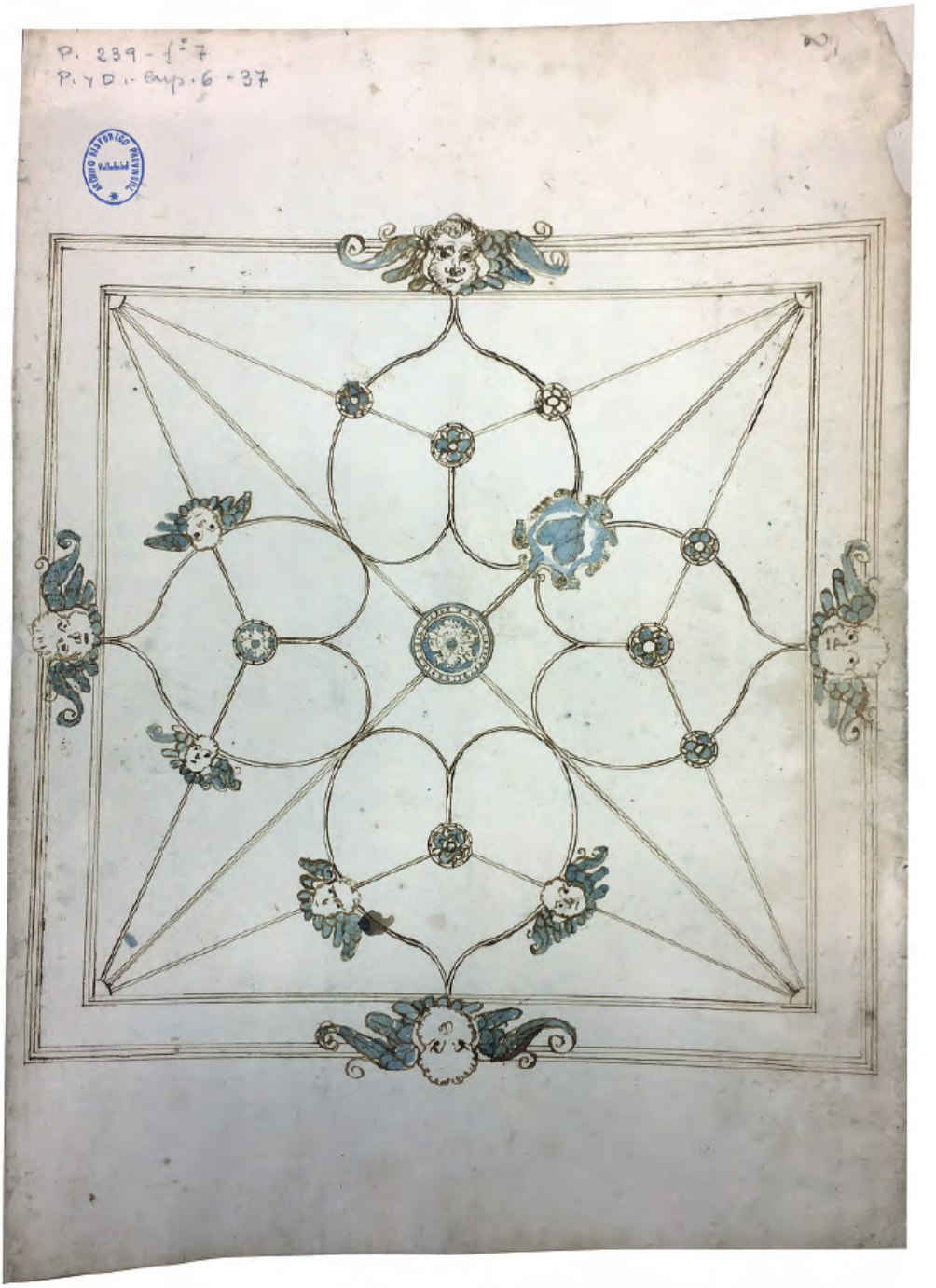
13. Observaciones: No.

14. Comentario: Se trata de un proyecto para una capilla en la iglesia hospitalaria de San Lázaro, proyecto que fue finalmente el seleccionado. Se centra en el diseño de su bóveda de crucería estrellada, entendida en su más estricto sentido decorativo, acrecentado en este proyecto con cabezas de querubines que le dan un aire "al romano" en sintonía con obras como las de los Corral de Villalpando. Esta relación con lo decorativo ha sido subrayada por Gómez Martínez quien también insiste en que se trata de una obra tabicada, de ladrillo; una solución ampliamente empleada por los hermanos Corral.

15. Unidades de descripción relacionadas: Relacionado con otro proyecto para el mismo espacio, que se relaciona a continuación.

16. Bibliografía: Parrado del Olmo, J. Mª, 1975; Gómez Martínez, J., 1995; Gómez Martínez, J., 1998, fig. nº 347, p. 184.

Begoña Alonso Ruiz


P. 239 - 1.º 7
P. y D. - Grup. 6 - 37
ARCHIVO HISTÓRICO PATRIMONIAL

110. Proyecto para el abovedamiento de una capilla de la iglesia del Hospital de San Lázaro de Valladolid

1. Título: Proyecto para el abovedamiento de una capilla de la iglesia del Hospital de San Lázaro de Valladolid.

2. Fecha: 1558.

3. Autor: Anónimo.

4. Localización: Valladolid. Archivo Histórico Provincial de Valladolid, y Archivo de la Universidad de Valladolid.

5. Signatura: Sección de Protocolos, nº 239, s.f., (Valladolid, 21-XII-1558); Planos y Dibujos, Carp. 6-39.

6. Descripción, alcance y contenido: Diseño de la bóveda de una capilla.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Restaurado y entelado.

9. Técnica: Tinta sepia con aguada rosa, azul, verde y amarilla.

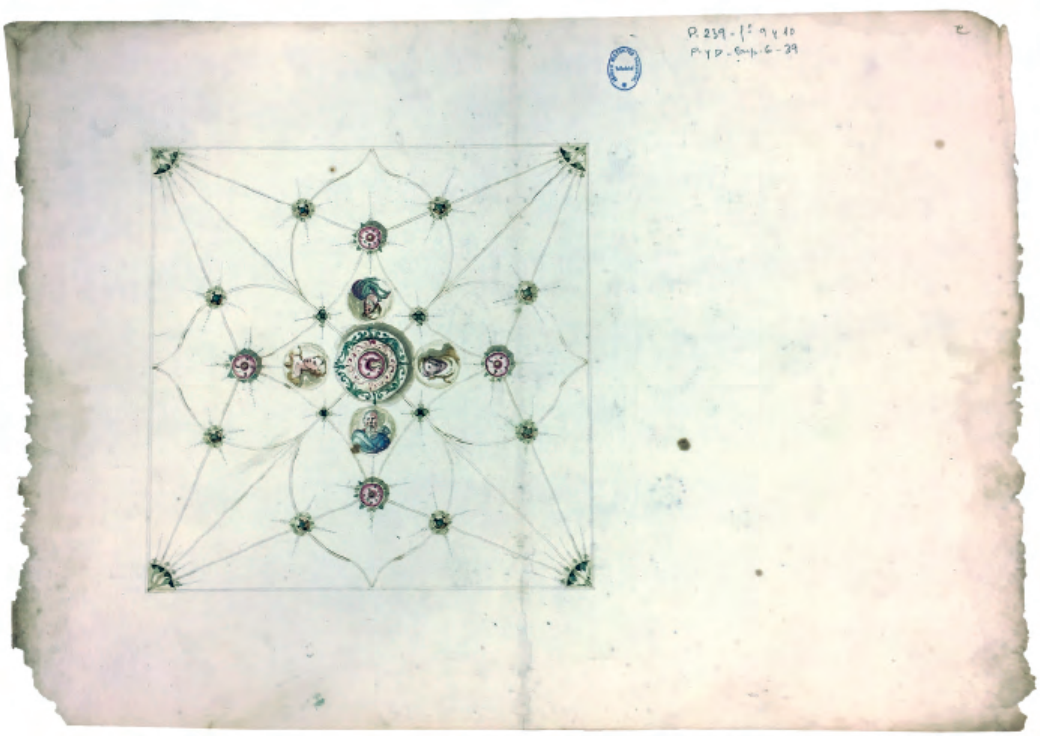
10. Dimensiones: 44,3 x 31 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Se trata de un proyecto para una capilla en la iglesia hospitalaria de San Lázaro. Ha sido relacionado con el anterior, e igual que él atribuido a Francisco Redondo, si bien este dibujo muestra una mayor habilidad en el dibujo, por lo que Gómez Martínez considera que se trata de otro artista, afirmación que compartimos.



Como en el caso anterior, el dibujo se centra en el diseño de su bóveda de crucería estrellada, entendida en su más estricto sentido decorativo, que no técnico, pues se trataría de una bóveda tabicada. El carácter decorativo se acrecienta en este caso por el empleo de los medallones en torno a la clave polar.

15. Unidades de descripción relacionadas: Relacionado con otro proyecto para el mismo espacio, que se estudia en la ficha inmediatamente anterior.

16. Bibliografía: Parrado del Olmo, J. Mª, 1975; Gómez Martínez, J., 1995; Gómez Martínez, J., 1998, fig. nº 348, p. 184.

Begoña Alonso Ruiz

111. Proyecto para el Hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca (Burgos). Planta inferior y superior

1. Título: Proyecto para el Hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca (Burgos). Planta inferior y superior.

2. Fecha: 1560-1561.

3. Autor: Pedro de Rasines.

4. Localización: Toledo. Archivo Histórico de la Nobleza.

5. Signatura: FRÍAS, C. 373, D. 15 y D. 16.

6. Descripción, alcance y contenido: Proyectos para las dos plantas del Hospital de Briviesca.

7. Soporte: Papel. Dos pliegos unidos verticalmente.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Pluma y tinta sepia, regla y compás con marcas de punta de compás. Aguada sepia en los muros, soportes y otros elementos de la planta superior, mientras que en la primera planta se rayan los interiores de los muros.

10. Dimensiones: 58,5 x 84,5 cm.

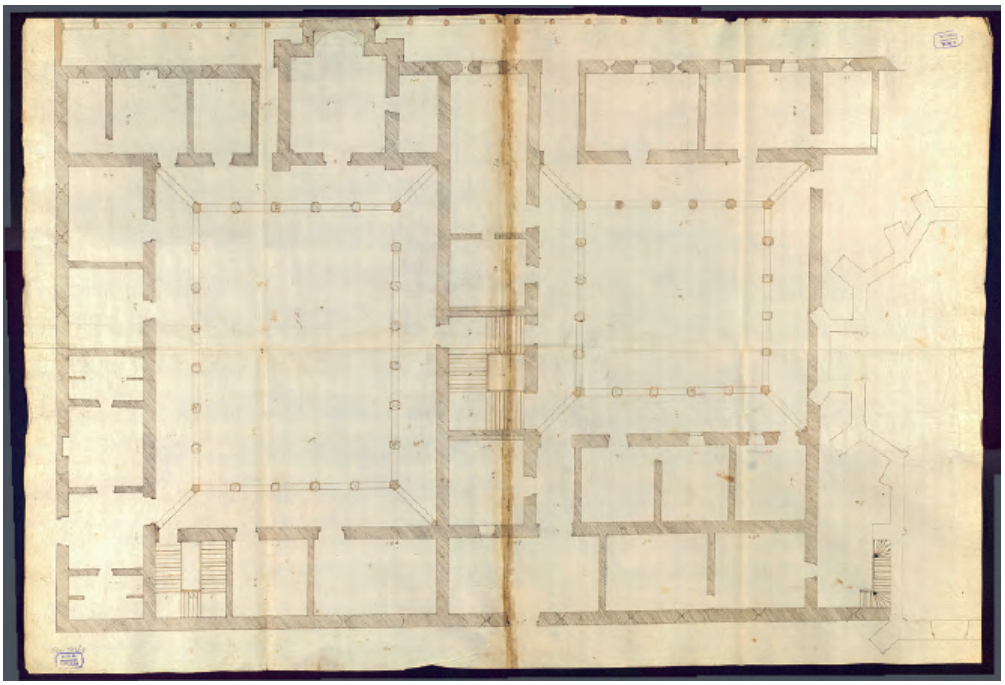
11. Anotaciones: En el diseño de la planta alta, en el vuelto: *Nº 43* / (Tachado: *Nº 48*) / *Traça del hospital de Verbiesca*. Ambos dibujos, en su vuelto, presentan anotaciones numéricas en caracteres arábigos en cada una de las partes del hospital.

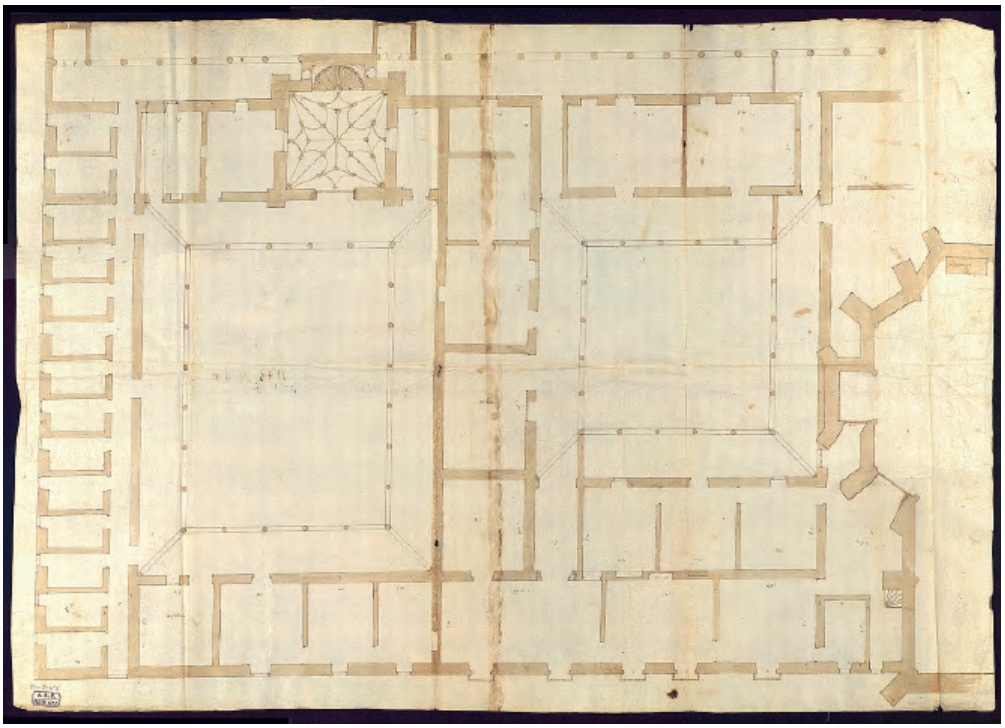
12. Escala: Sí, en el interior de la iglesia. Medidas en pies castellanos.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Dados a conocer por Cadiñanos Bardeci, son dos planos que se corresponden con la planta baja y segunda planta del hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca y en los que se puede observar el muro norte de la capilla mayor de la iglesia monasterial. En el inventario del archivo ducal se cita a ambos planos como originales y se fechan en 1523, según se puede observar también en la carpeta que los contiene, haciendo referencia, con letra del siglo XVIII, a la fecha de apertura del testamento de doña Mencía de Velasco, la fundadora (23-XII-1523). Sin embargo, varios puntos avalan la atribución a Pedro de Rasines y las fechas de 1560-1561. En primer lugar, como fecha *ante quam non* tenemos la de febrero de 1560 en que Pedro de Rasines daba su parecer sobre la compra de los terrenos necesarios para la obra del hospital, donde hoy se encuentra y que son los que representan las trazas. Estos terrenos definitivamente se compraban en mayo de 1561, con lo que el proyecto tuvo que hacerse en torno a esas fechas. En segundo lugar, la traza representa la iglesia monasterial sin el tercer cuerpo de nave, mandado construir con anterioridad al 31 de mayo de 1561. Otros autores siguen manteniendo la autoría de Juan de Rasines sobre los mismos y la fecha de 1523 (Barrón García).

En relación a la atribución a Pedro de Rasines y los años sesenta se encuentran también las propias carac-





terísticas del dibujo, con elementos ya de estética clasicista (soportes apilastrados o la concha avenerada de la cabecera de la capilla), y modelos de bóveda que se corresponden con diseños de fechas avanzadas del siglo XVI. El autor de los diseños es un experto tracista con gran calidad y precisión en el dibujo a regla, en el que destaca la pequeña capilla del hospital, donde el modelo de la bóveda —de semejanza con los diseños de Rodrigo Gil de Hontañón— y la cabecera avenerada demuestran su habilidad y capacidad para el diseño. En esta ocasión el muro destaca sobre el vano a través del sistema de rayado (aún se trata de un sistema de tradición medieval frente a la aguada de los diseños arquitectónicos clasicistas que se presenta en el plano de la planta superior). El método proyectivo es aún gótico, basado en el sistema *ad quadratum*, al dividir el espacio interior en dos cuadrados de diferentes dimensiones unidos a través de la escalera principal.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: León Tello, P. y Peña Marazuela, Mª T., 1955, regesta nº 647; Rokiski Lázaro, Mª L., 1996; Cadiñanos Bardeci, I., 1997; Alonso Ruiz, B., 2000, vol. 1, p. 373; Alonso Ruiz, B., 2003, pp. 69-70, y pp. 185-189; Alonso Ruiz, B., 2004; Barrón García, A., 2012b, fig. nº 1.

Begoña Alonso Ruiz

112. Proyecto para la realización de un dosel y una carroza con los que procesionar la custodia de asiento realizada para la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza en 1486

1. Título: Proyecto para la realización de un dosel y una carroza con los que procesionar la custodia de asiento realizada para la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza en 1486.

2. Fecha: *ca*. 1560-1580.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza (ES 50297 ACPZ).

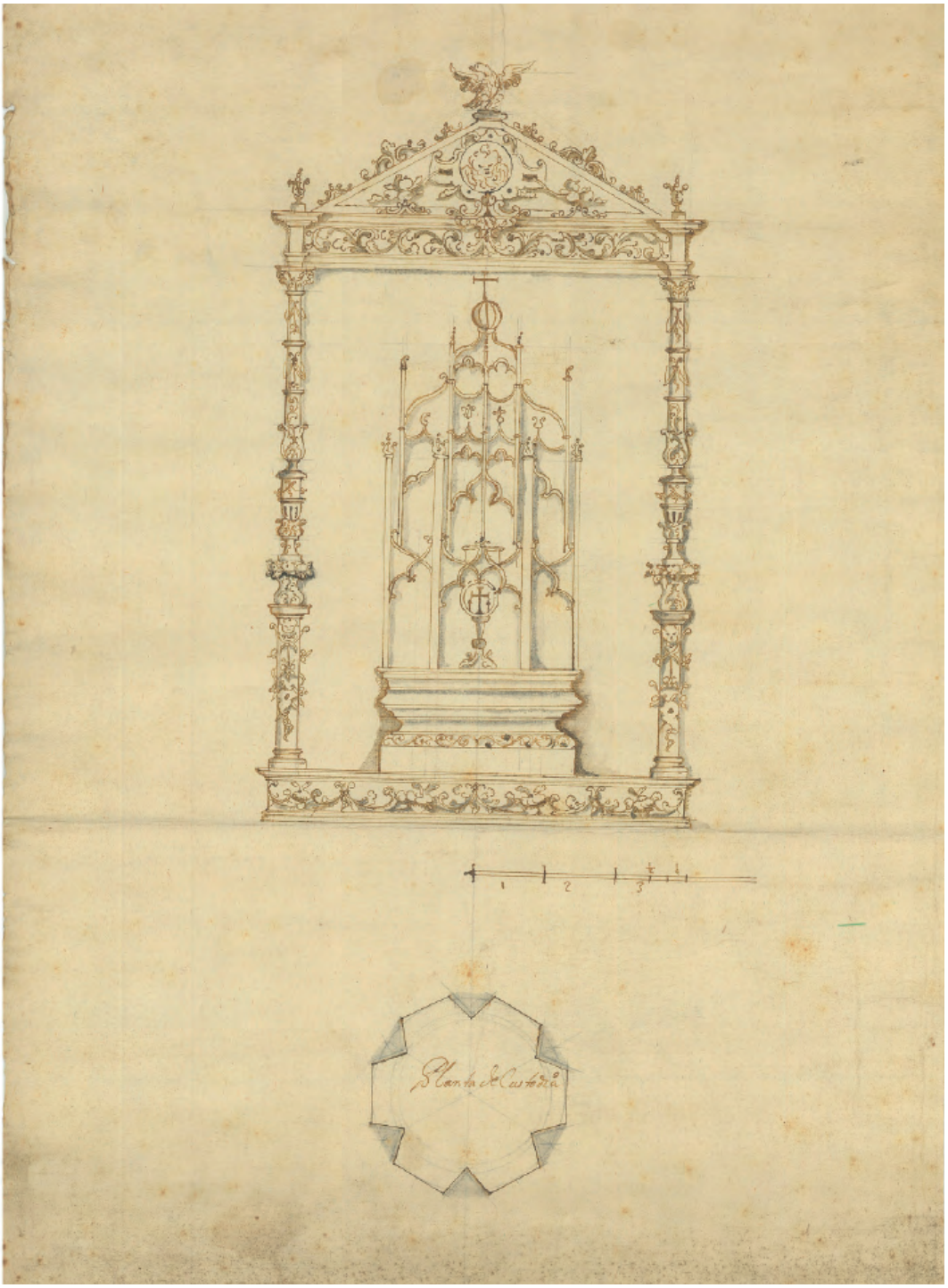
5. Signatura: A.C.P.Z., 01_1, y 01_2.

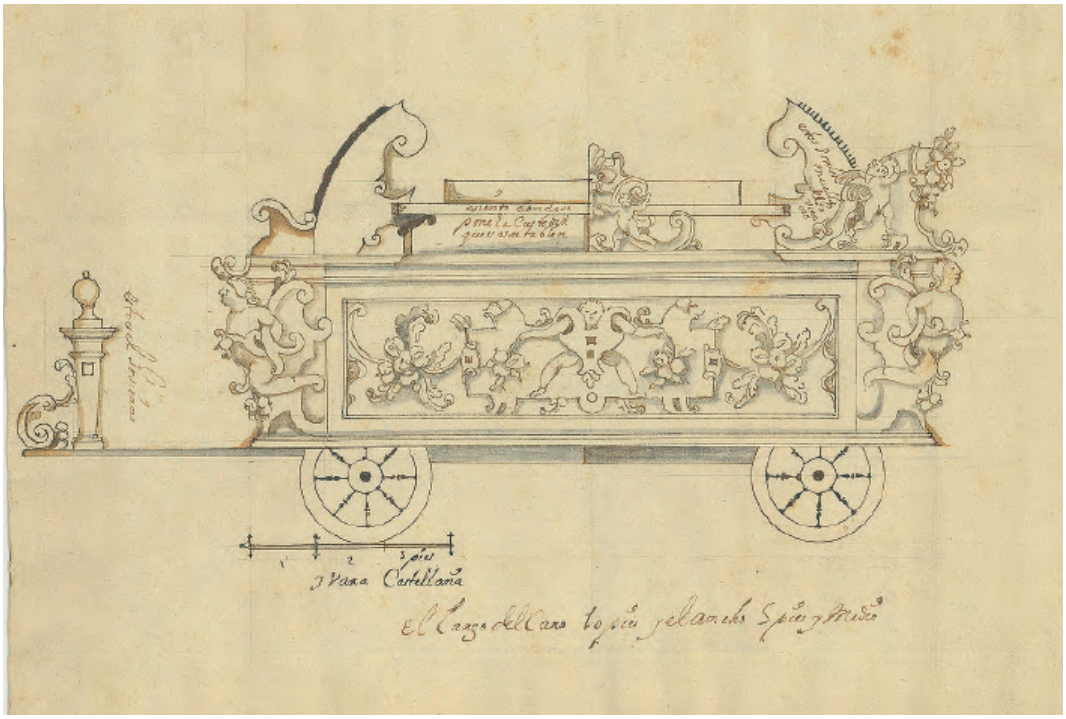
6. Descripción, alcance y contenido: El proyecto consta de dos diseños. El primero parece recoger la propuesta planteada para la ejecución de un dosel o baldaquino con el que cubrir la custodia de asiento realizada para la iglesia de Nuestra Señora del Pilar en 1486, representada en una suerte de doble proyección ortogonal, siguiendo el gráfico habitual "planta-alzado"; mientras que el segundo refleja el alzado lateral de la carroza en la que habría de procesionarse la pieza, convenientemente protegida por su dosel.

Tanto el diseño del baldaquino como el de la carroza obedecen a modelos renacentistas, que incluyen inequívocos motivos decorativos de raíz belifontiana, como los cueros recortados, lo que permite plantear la posibilidad de que hubieran podido ejecutarse en una horquilla temporal comprendida entre 1560 y 1580, pero el hecho de que el primero de ellos recoja —con bastante precisión, además—, la representación de una interesante pieza de orfebrería bajomedieval, lamentablemente desaparecida, nos inclina a incluirlos en este catálogo.

7. Soporte: El primer diseño está realizado sobre un papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, dos pinjantes separados por una "Ω". El segundo también está realizado sobre un papel verjurado, que, en este caso, no presenta filigrana o marca de agua alguna.

8. Estado de conservación: Bueno, en ambos casos, aunque el primer diseño presenta algunas roturas en los extremos superior e inferior, así como manchas


Planta de Custodia



de suciedad y humedad en la base; mientras que el segundo presenta leves manchas de suciedad.

9. Técnica: Tanto en el primero, como en el segundo de los diseños, se percibe un rasguño previo a regla y compás, que se ha entintado con posterioridad; así como el uso de una aguada de tonalidad grisácea para generar los efectos de luz y de sombra.

10. Dimensiones: El primero de los diseños mide 42,2 x 29,3 cm; mientras que el segundo mide 28,7 x 42,6 cm.

11. Anotaciones: En el primero de los diseños figura, en el recto, la siguiente anotación: *Planta de custodia*.

En el segundo de los diseños, en el recto, aparecen las siguientes anotaciones, de arriba abajo, y de izquierda a derecha: *Este es el govierno / Asiento donde se pone la custodia que es un tablon / Estos son los muelles del govierno / 1 / 2 / 3 pies / y vara castellana / El largo del car*(r)*o 10 pies y el ancho 5 pies y medio*.

12. Escala: El primer diseño cuenta con escala, pero no se indica unidad de medida. El segundo también dispone de escala, en *pies y vara castellana*.

13. Observaciones: Ninguno de los dos diseños aparece referenciado en los índices del A.C.S.Z.

14. Comentario: Tal y como recogiera el canónigo Juan de Artieda, el *primero dia de mayo* (de 1486) *dio el Capitol una custodia para fazerse de nuevo la cual tiene a pesar poco mas o menos diez marcos de plata la cual custodia faze maestre Pedro Duran, argentero y Miguel de Seria, conpaniero suyo. Dio el Capitol la plata y el vicario de la yglesia pago las manos y el horo para dorar. Fue fecha capitulacion, notario Garin. El vicario mosen Lobera* [A.C.P.Z., *Libro de los Aniversarios y Prepositura y de los fechos de toda la cassa de Nuestra Senyora del Pilar comenzado anyo mil CCCC LXXXIIII a diez de março*, 1-11-1-1a, f. 14 v].

Todo parece indicar que la pieza no logró satisfacer las aspiraciones de todos los miembros del Cabildo, dado que algunos de ellos comenzaron a plantearse la posibilidad de confeccionar otra nueva muy pocos años después. Desde luego, el prior Luis López *dejo su plata, valuada en quinientos ducados, para hacer una custodia en la misma yglesia* [Biblioteca Capitu-

Diseños incluidos en el contrato firmado entre Pedro Lamayson y Damián Forment para la ejecución de las imágenes de bulto de la custodia de asiento de la catedral de Zaragoza [A.H.P.N.Z., Juan de Gurrea, 1539, ff. 712 r-714 v (Zaragoza, 27-VI-1539)].

lar de Zaragoza (B.C.Z.), Ypas, J., *Catalogo chronologico de los priores, dignidades, y canonigos del Santo Templo del Pilar de Zaragoza en tiempo de la regularidad. Hizole el racionero Joseph Ypas secretario del Ilustrissimo cavildo en el año de 1786*, f. 93 r-v], y tras su fallecimiento, acaecido el 12 de octubre de 1528, sus antiguos compañeros de capítulo decidieron contratar con Pedro Lamayson, platero vecino de la ciudad de Zaragoza, la confección de otra nueva el 5 de julio de 1531.

La capitulación, firmada ante el notario Jerónimo Villanueva [Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (A.H.P.N.Z.), Jerónimo Villanueva, 1531, ff. 421 r-422 v, (Zaragoza, 5-VII-1531)], y no ante Miguel Villanueva, como publicara Abizanda y Broto (Abizanda y Broto, M., 1917, pp. 309-311), estipulaba que la pieza se confeccionase con los *sesenta marquos y dos onças de plata que el prior Lopez dexo en su testamento para hazer una custodia*; con los *siete marquos mas de plata que pesa*(ba) *la custodia que* (entonces estaba) *en la dicha yglesia*, sin lugar a dudas, la realizada por Pedro Durán y Miguel de Seria —o Senia— en 1486, así como con *otra plata mas si fuere menester para que dicha custodia* (fuese) *muy rica*.

El acuerdo establecía que *el dicho Pedro Lamayson investigara en donde* (había) *custodias ricas*, para que, una vez *vistas y bien reconocidas*, hiciera *dos traças*, mientras que reservaba al Cabildo la facultad de encargar la realización, en paralelo, de *una traça o mas*, para que, una vez ultimadas todas, pudiera seleccionarse la más apropiada para la empresa. Finalmente, el texto dispositivo venía a conceder al maestro un plazo de tres años *contaderos del dia que la dicha traça le dieren*, y a señalarle una retribución de *tres ducados y medio por cada marquo* (de plata).

El diseño finalmente seleccionado exigió la provisión de más plata, pero, en lugar de recurrirse, tal y como se había contemplado en el acuerdo, a la antigua custodia, los canónigos entregaron a Lamayson otras piezas que pesaron *quarenta y ocho marchos y siete onças* el 29 de julio de 1534 [A.C.P.Z., Alm. 6, Cax. 6, Lig. 3, Doc. 6, f. 40 r, (Zaragoza, 29-VII-1534)], y el maestro continuó cobrando de los del Pilar, por lo menos, hasta el año siguiente [A.C.P.Z., Libro de fábrica de 1532, f. 20 r, (Zaragoza, 21-XI-1532); Libro de fábrica de 1533, f. 32 v, (Zaragoza, 31-X-1533); Libro de fábrica de 1534, f. 25 v, (Zaragoza, 10-XI-1534); Libro de fábrica de fábrica de 1535, f. 38 r, (Zaragoza, 13-XI-1535)].

Sin embargo, el contrato terminará rescindiéndose, no el 17 de abril de 1532, como sostuviera Abizanda y Broto (Abizanda y Broto, M., 1917, p. 311), sino cinco años más tarde [A.H.P.N.Z., Jerónimo Villanueva, 1537, ff. 169 r-173 v, (Zaragoza, 17-IV-1537)]. La cancelación constituye un documento sumamente interesante, dado que, más allá de informarnos de que Lamayson había presentado como fianzas a su suegro, Miguel Sánchez, asimismo platero, y a su tío paterno, Miguel de Lamayson, herrero de profesión, permite descubrir que no había llegado a tocarse la custodia realizada por Durán y Seria —o Senia—, por cuanto Lamayson, respaldado en esta ocasión por Miguel Sánchez, *mayor de dias*, y Jaime Sánchez, plateros, así como por Jerónimo Sánchez, notario causídico, tan solo reconoció la obligación de restituir al Cabildo los sesenta marcos y dos onzas dejados por el prior López, los cuarenta y ocho marcos y siete onzas que se le habían consignado *en aumento de la dicha custodia* —es decir, un total de *ciento nueue marcos y una onça de plata*—, y finalmente, los doscientos noventa ducados de oro que se le habían ido consignando en diferentes tandas o pagos por sus trabajos.

Sin lugar a dudas, el maestro ya debía de haber pergeñado para entonces una solución a la complicada situación contractual en la que se encontraba, que no tardará en llegar bajo la forma del acuerdo que terminará suscribiendo con los canónigos, en este caso, de la Seo de Zaragoza, para la realización de otra custodia, el 5 de mayo de 1537 [A.H.P.N.Z., Sebastián Moles, 1537, ff. 137 v-144 v, (Zaragoza, 5-V-1537); documento parcialmente transcrito en Abizanda y Broto, M., 1917, pp. 314-316].

Se trataba de un proyecto mucho más ambicioso, para la realización de una pieza de *quatrozientos marcos de plata —cincuenta marcos mas o menos*—, que tenía que realizarse en un plazo de cuatro años, ampliable otros seis meses. Ahora bien, atendiendo al hecho de que Pedro Lamayson ya había labrado cien marcos de plata conforme al proyecto que le habían impuesto los canónigos del Pilar, habiendo llegado a terminar la *parte de ar*(r)*iba de la dicha custodia*, *dende el principio della ata el lugar o tabernaculo donde* (había) *de ir el Sancto Sacramento*, los de la Seo aceptaron asumir lo realizado hasta ese momento, aunque no se ajustase exactamente al diseño seleccionado para la custodia de la catedral, con la única condición de que el

Dibujo de presentación del proyecto para la ejecución de la custodia de asiento del Pilar ejecutado en 1555 (A.C.P.Z., 6.4.1.1_2).

maestro se comprometiera a seguirlo en lo sucesivo, hasta acabar la pieza, confiando la complicada labor de armonizar lo realizado con lo planteado en el nuevo proyecto en *su industria y arte*. Además, los de la Seo acordaron entregarle cien marcos de plata y trescientos ducados de oro en compensación del metal utilizado hasta entonces y el trabajo desarrollado en su labra en un plazo de ocho días, lo que habría de permitirle saldar la comanda que tenía contraída con los del Pilar, y aceptaron remunerarle con seis ducados de oro por cada marco de plata, casi el doble de lo que se habían comprometido a extenderle los del Pilar seis años antes. Es decir, que más allá de proponerle un proyecto mucho más atractivo, y de resarcirle tanto por el material empleado como por el trabajo realizado hasta entonces, los de la Seo terminaron ofreciéndole unas condiciones económicas sumamente ventajosas, por lo que no puede resultar extraño que el maestro acabara abandonando el primero de sus compromisos para asumir este nuevo reto.

Lamayson, que presentó como fianzas a Miguel Sánchez *major*, y a Jaime Sánchez, *plateros habitadores en la dicha ciudat de Cargoca*, entregó la plata y los emolumentos que debía a los del Pilar el 18 de junio de 1537 [A.C.P.Z., Libro de fábrica de 1537, f. 17 r-v, (Zaragoza, 18-VI-1537)], y no debió de tardar en ponerse manos a la obra. De hecho, todo apunta a que ya debía de tener bastante avanzado el encargo cuando contrató la ejecución de *ciertas ymagenes y historias de bulto* —en realidad, *quarenta ymajines redondas*— con el escultor Damián Forment, el 27 de junio de 1539 [A.H.P.N.Z., Juan de Gurrea, 1539, ff. 712 r-714 v, (Zaragoza, 27-VI-1539); documento parcialmente transcrito en Abizanda y Broto, M., 1915, pp. 102-108]. Según el acuerdo, que se ilustró con tres diseños en los que se incluyeron las plantas de algunos de los pisos de la estructura, determinados perfiles, el esquema que habría de seguirse en la representación de la Última Cena, bocetos para varias figuras, así como la indicación de las medidas que habrían de alcanzar una vez ultimadas, el maestro se comprometió a realizar —aunque no se precisa con qué material— todas las imágenes *de sus manos y muy bien acabadas*, y a entregar las seis primeras en un plazo de dos meses, y el resto, como máximo, cinco meses más tarde, mientras que el platero se avino a entregarle cincuenta y cinco ducados por todo ello.

Proyecto para la realización del lecho con baldaquino para la Virgen de la cama de Cariñena [A.H.P.N.Z., Pablo Villanueva, ff. 838 v-839 r (Zaragoza, 14-VIII-1597)].

Resulta difícil precisar si Forment pudo cumplir con lo acordado, dado que estaba ocupado en la realización del retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), localidad en la que dictó testamento el 22 de diciembre de 1540, falleció, al parecer, ese mismo día, y fue sepultado. En este sentido, tan solo puede señalarse que cuando los representantes de la cofradía de los plateros de la ciudad de Zaragoza acudieron a reconocer el estado en el que se encontraba la pieza el 20 de junio de 1541, cuando acababan de cumplirse los cuatro años de plazo que se le habían concedido a Lamayson [A.H.P.N.Z., Sebastián Moles, 1541, ff. 227 v-228 v, (Zaragoza, 20-VI-1541); documento parcialmente transcrito en Abizanda y Broto, M., 1917, pp. 316-317], se limitaron a describir la estructura arquitectónica, *sin las figuras*; pero esta misma precisión, así como el hecho de que

se señalase el lugar en el que habría de disponerse una de las esculturas que se le habían encargado a Forment, *el Cristo de Resurreccion*, permiten intuir que ya se habían realizado para entonces.

En todo caso, interesa volver al Pilar, en donde volverá a plantearse la posibilidad de realizar una nueva custodia de asiento en 1555, fecha que figura en el entablamento del primer cuerpo de la estructura representada en el extraordinario dibujo de presentación, realizado sobre pergamino (A.C.P.Z., 6.4.1.1_2), que se ha venido atribuyendo al pintor Jerónimo Vallejo Cósida, si bien es cierto que las cuentas de fábrica del templo recogen el abono de seis libras por ella al platero Miguel Sánchez [*Mas pague a Miguel Sanchez platero por mandado de los señores por la taraçea* (sic) *que yzo pa*(ra) *la cusotia seis libras… CXX sueldos* (A.C.P.Z., Libro de fábrica de 1556, f. 32 v)], no sabemos si el mismo que había salido fiador de Lamayson, o más probablemente, su hijo homónimo. En este sentido, conviene advertir que la grafía del recibo extendido por el propio interesado, fechado el 16 de noviembre de 1556 [*Yo Miguel Sanchez conozco aver recibido del señor mosen Pedro Monreal procurador de Nuestra Señora del Pilar seis libras digo CXX sueldos los quales me ha pagado por el dibuxo de la custodia por mandado de los señores prior y canonigos y por la verdat hize el presente de mi mano en Caragoca a XVI de nobiembre de 1556* (A.C.P.Z., Recibos de fábrica, 1556)], parece corresponderse con la que Ángel San Vicente identificara como la del vástago (San Vicente, Á., 1976, vol. 2, pp. 258-259).

Con todo, este nuevo proyecto tampoco debió de salir adelante. Así parecen confirmarlo los diseños que nos ocupan, realizados para la ejecución de un dosel o baldaquino y de una carroza con los que dignificar las salidas procesionales de una custodia de asiento de tradición gótica —casi con toda seguridad, la realizada por Pedro Durán y Miguel de Seria o Senia—, algunos años más tarde todavía, en una horquilla temporal, que, atendiendo a los motivos de raíz belifontiana —sobre todo, a los cueros recortados— incluidos tanto en la propuesta para el coronamiento del dosel, como en la planteada para el frente lateral de la carroza, podría situarse entre 1560 y 1580, o incluso un poco más tarde todavía, ya que la estructura ideada para el baldaquino presenta algunas similitudes con la de la cama con dosel que quiso realizarse para la celebración de la festividad de la Asunción de la Virgen de Cariñena (Zaragoza) en 1597 [San Vicente Pino, Á., 1991, doc. nº 454, pp. 556-558].

Al margen de que la falta de documentación asociada nos impide precisar si el proyecto llegó siquiera a ejecutarse, el primero de los diseños tiene el interés de reflejar la custodia realizada para la iglesia del Pilar de Zaragoza a finales del Cuatrocientos. Según el dibujo, la pieza respondía a un modelo turricular, totalmente diáfano, resuelto mediante arquitecturas aéreas, ideales, reducidas a la mínima expresión con la intención de favorecer la visibilidad del viril, y en consecuencia, la exposición del Cuerpo de Cristo; una circunstancia que obliga a revisar la idea, comúnmente aceptada, de que este tipo de custodia habría llegado a la Península Ibérica de la mano del orfebre de origen alemán Enrique de Arfe algunos años más tarde, atendiendo, sobre todo, a los primeros ejemplos conocidos de su producción artística, como la custodia de la catedral de León, realizada a comienzos del siglo XVI, y lamentablemente desaparecida tres siglos más tarde, a la que solo podemos aproximarnos a partir de descripciones antiguas, o la del monasterio de San Benito de Sahagún (León), que debió de ejecutarse con muy poco margen de diferencia, siempre en los primeros compases del Quinientos, y que, a diferencia de la leonesa, ha conseguido llegar indemne —mediando, eso sí, sucesivas intervenciones y reparaciones— hasta nuestros días.

Esperemos que nuevas investigaciones puedan arrojar algo de luz sobre la suerte que pudo correr la pieza zaragozana, que, a tenor de las catas realizadas en el Archivo Capitular del Pilar, bien pudo continuar en uso, por lo menos, hasta los años treinta del siglo XVIII, cuando comienzan a detectarse las primeras tentativas de los responsables de la fábrica del templo para la confección de otra nueva.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Los dibujos tan solo habían sido referenciados en Ibáñez Fernández, J., 2014a, p. 320, nota nº 87. Sobre los contratos con Lamayson y Forment, la custodia de la Seo y el dibujo de presentación de la del Pilar, fechado en 1555, véase Abizanda y Broto, M., 1915, pp. 102-108; Abizanda y Broto, M., 1917, pp. 309-317; Esteban Lorente, J. F., 1975; San Vicente, Á., 1976, vol. 2, pp. 258-259, y pp. 265-267; Esteban Lorente, J. F., 1988, pp. 156-158; Morte García, C., 1990; Martínez-Burgos García, P., 2000; Morte García, C.,

2009, pp. 258-263; Ibáñez Fernández, J., 2014a, pp. 319-320; Richet-Delgado, C., 2015. Sobre las estructuras de las custodias bajomedievales vinculadas a Enrique de Arfe, véase Sanz, Mª J., 1992, pp. 135-140; Herráez Ortega, Mª V., 2001; Llamazares Rodríguez, F., 2012-2013. El contrato para la cama litúrgica de Cariñena, en San Vicente Pino, Á., 1991, doc. nº 454, pp. 556-558.

Javier Ibáñez Fernández

113. Proyecto del estribado general de la catedral de Coria (Cáceres), y montea de un arbotante en el claustro

1. Título: Proyecto del estribado general de la catedral de Coria (Cáceres), y montea de un arbotante en el claustro.

2. Fecha: Posterior a 1561.

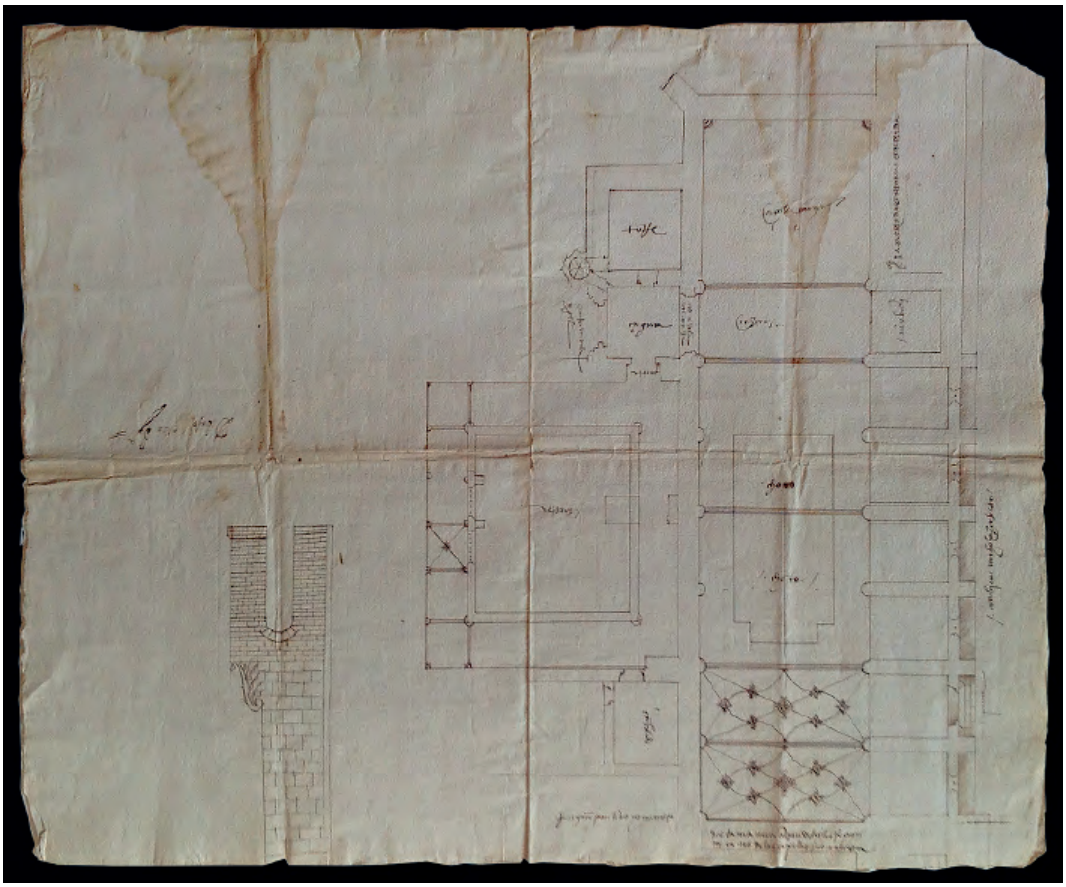
3. Autor: Pedro López (atribuido).

4. Localización: Coria. Archivo de la Catedral de Coria.

5. Signatura: Archivo de la Catedral de Coria, Legajo 361.

6. Descripción, alcance y contenido: Es un dibujo ágil pero irregular, de aspecto bastante austero, con los muros sin rellenar, basado en muchas líneas rasguñadas; el coro está dibujado, proporcionando como *terminus post quem*, el año 1561, fecha de su terminación. Presenta alguno de los grafismos propios de la escuela cauriense de dibujo, como las sombras en escalones y en el hueco propuesto en el lado sur del tramo de los pies, que muestra además pilastrillas y, como todos los demás pasos, gorroneras; por lo tanto puede ser de Pedro López, que hizo un plano años después, de Pedro de Ybarra o de alguno de sus otros colaboradores. Consta de dos vistas diédricas complementarias de escalas ligeramente distintas, llenas de extrañas novedades; la más extensa es la planta del conjunto donde se localizan los contrarrestos proyectados para atajar los problemas estructurales del conjunto, que en el lado sur resultan ser todos los que tienen las bóvedas actuales, a los que el dibujante agregó otros intercalados en los centros de los tramos; todos se representan mediante parejas de paralelas que cierran como estribos al sur y semicolumnas al norte, destacando la que se enfrenta con el eje norte sur del claustro, pues consta de cuatro paralelas. Al otro lado el templo descargaría en los elementos existentes: la sala de los canónigos, el claustro (esquemático y solo del interior, pero sin los errores de los dibujos precedentes), el zaguán y la capilla de los Maldonado; se observan algunas novedades extrañas, congruentes con el reparto de estribos señalados, pues en todos los tramos, salvo en la capilla mayor y el crucero, las semicolumnas citadas subdividen los ámbitos, descargando cada tramo por el centro del muro, incluso en el tramo occidental se trazó un arco con dos bóvedas perlongadas en vez de la cuadrada actual, como si se fuera a construir un coro en alto.

Ni que decir tiene que si esta solución se hubiera llevado a cabo habría sido una importante alteración de la nave, la subdivisión de la capilla de Amusco o Amusgo y la creación de otras cuatro, una de las cuales hubiera tenido puerta al exterior. Casi en el centro del lado sur del claustro aparece por vez primera la planta del gran arbotante que hoy vemos, formada por un pie de amigo arrimado al muro, el espacio del arco y el arbotante que monta sobre la arquería meridional e invade el vano del patio; el primer elemento ya estaba previsto por Bartolomé de Pelayos (ficha nº 37), aunque su proyección aparezca reducida a la cuarta



parte. Al lado de la planta, con la cabecera de esta hacia abajo, aparece el alzado del mismo arbotante, que carece de todo rastro de las bóvedas de la nave o del claustro; lo que vemos en él es la pared del lado del Evangelio de la nave y el apoyo previsto por el maestro Bartolomé, el arco y el estribo, hechos con sillarejos, sobre los que monta la fábrica de sillares de un estribo muy potente que viene de la cubierta, cuyo saliente, si se prolonga hasta el suelo, cerraría por completo el espacio de la galería de mediodía; la diferencia de anchura entre las fábricas lo resuelve el dibujo con una gola de extremos enroscados y apariencia propia del Primer Renacimiento.

Se observa que el autor solo dibujó completos una bóveda del claustro y dos de sus soportes, olvidando las pilastras murales, las puertas y las hornacinas. Por otro lado, este plano es un ejemplo de la difícil geometría del edificio, patente al observar que Bartolomé de Pelayos dibujó un estribo exento en el centro de la bóveda correspondiente del claustro y reflejó la existencia de otros dos a modo de leves salientes en las paredes adyacentes, pues bien, en la realidad, como refleja este dibujo, el del lado de levante no sobresale, al contrario que el opuesto, cuya proyección de 68 cm aparece con toda rotundidad; además el estribo del lado sur no se enfrenta a este en la realidad, como pretenden todos los dibujo antiguos, pues la escalera de la capilla de Amusco o Amusgo, que enmascara su existencia, está más de un metro adelantada hacia el este, que es muchísimo.

7. Soporte: Papel verjurado, con la marca del racimo de uvas, con las letras “BP” incluidas, que corresponde aproximadamente a las inventariadas por Briquet con los números 13068 a 13085, que documentó

en archivos de Génova y varias localidades francesas entre 1494 y 1588.

8. Estado de conservación: Regular, pues hay pérdidas en los bordes y le falta la esquina inferior izquierda; presenta manchas de humedad producidas cuando estaba plegado mediante dos dobladuras sucesivas, dobleces que lo han roto donde se cruzan.

9. Técnica: Está trazado con tinta sepia, notándose que hay partes delineadas con muchos rasguños; además se advierte el uso del compás y mano alzada para el dibujo del caracol; contiene algunas correcciones hechas mediante expeditivas raspaduras.

10. Dimensiones: 58,1 x 43,4 cm.

11. Anotaciones: Carece de cotas, cosa sorprendente si tenemos en cuenta que es una propuesta. En el recto figuran los siguientes textos, estratégicamente distribuidos, pero escritos, sin intencionalidad aparente, desde las cuatro orientaciones posibles: *Debujo de la Iglia* / *Claostra* / *Cabildo* / *Rasguño para llebar por memoria* / *Desta manera ohan* (sic) *de ser los reparti/ mientos de las capillas i no como estan* (que es el título principal y objeto fundamental del dibujo) / *Choro* (dos veces) / *Cruzeros* / *Capilla mayor* / *Puerta* / *Arco de la entrada* / *Çaguan* / *Torre* / *Entrada de la* / *yglesia* / *Horganos* / *LA SACRESTIA QVNTO* (sic) *MAS CONPLIDA* / *Conviene mucho hazerse esto*.

12. Escala: No figura pitipié, ausencia sorprendente si tenemos en cuenta que es una propuesta. La planta, teniendo en cuenta el ancho de la capilla mayor, deben estar a escala aproximada de 1:174, que no corresponde a pareja alguna de unidades castellanas antiguas; el estribo del claustro mide en la planta general 42 mm frente a los 54 mm que tiene en el alzado, por lo tanto su escala aproximada puede ser 1:136, que tampoco encaja con el sistema de ud/UD.

13. Observaciones: En apariencia este dibujo, poco o mucho, viajó en su época para llegar a poder del Cabildo de Coria, a juzgar por las plegaduras y los textos.

14. Comentario: Es evidente que Bartolomé de Pelayos (activo en 1503 y 1504) fue consciente de la necesidad de contrarrestar bien el arco que va sobre el coro, y por ello previó hacerle un gran estribo hacía el sur, en dirección al río, y otro hacia el claustro, que prácticamente hubiera inutilizado la galería adyacente, pero previó evitarlo mediante *obrado por encima de las capillas de la dicha claustra porque no haga empacho* (ficha nº 37); partiendo de una elemental lectura de paramentos y de los datos publicados se deduce que su sucesor, Sebastián de Lasarte (1504-1507), confió en esa previsión, aunque hizo un estribo menor, y arcos de descarga embebidos en los muros de la nave; en 1507 el siguiente maestro, Michel de Villareal, empezó a cerrar la tercera bóveda, la que estriba en la mitad oriental del claustro y en la escalera citada; acabada esta obra en 1511, debían de tener claro que era imprescindible aumentar la proyección del estribo del patio y llevarlo hasta el suelo, aún rompiendo el espacio de este y así lo hicieron, rematándolo con una albardilla decorada con una decena de pomas, anticuada decoración propia de Solórzano, Bartolomé de Pelayos y Lasarte; así se formó un arbotante sobre el tejado del claustro, de manera que la descarga se efectuaba en el ojo del mismo, solución que tampoco fue suficiente. Así es que se amplió el contrarresto hacia levante, hasta unirlo al estribo claustral inmediato, cerrándole a este el estrecho hueco antiguo que restaba. El último refuerzo de esta zona consistió en realizar lo que preveía este plano, aunque es evidente que la gola renacentista no se hizo. No se descarta que hubiera más intervenciones durante el periodo de cincuenta años que abarca el proceso que acabamos de resumir.

15. Unidades de descripción relacionadas: Es un documento suelto, incorporado al legajo por razón de su contenido.

16. Bibliografía: García Mogollón, F. J., 1988; García Mogollón, F. J., 1996; García Mogollón, F. J., 1999.

Alfonso Jiménez Martín

114. Propuesta (en sección transversal) para el cimborrio de la catedral de Segovia

1. Título: Propuesta (en sección transversal) para el cimborrio de la catedral de Segovia.

2. Fecha: 1561-antes de 1577.

3. Autor: Rodrigo Gil de Hontañón (atribuido).

4. Localización: Segovia. Archivo de la Catedral de Segovia.

5. Signatura: Nº 8.

6. Descripción, alcance y contenido: Sección transversal del cimborrio de la catedral de Segovia que incluye la representación del tramo crucero desde la altura del volteo de la bóveda de la nave del transepto.

7. Soporte: Pergamino con forma poligonal, recortado en su parte superior en forma triangular.

8. Estado de conservación: Restaurado. Anteriormente estaba unido a un tablero que le servía de base.

9. Técnica: Punta de plata, pluma y tinta sepia. Dibujo a regla y compás con partes "a sentimiento" como los detalles de la tracería calada o los remates de los pináculos.

10. Dimensiones: 99,7 x 56,2 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en la parte inferior: *N. 8.*

12. Escala: Sí. Escala ¿50? pies.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Traza de grandes dimensiones que incluye alzado y secciones del cimborrio de la catedral de Segovia. La propuesta es un cimborrio cuadrado que pasa a circular con el empleo de pechinas y se cubre con crucería trasdosada al exterior y con dovelas solapadas casi como escamas, rematada en linterna. En los muros de cierre los tres vanos característicos. Contrafuerte en los ángulos y botareles en la base. El tambor de la cúpula se divide en varios tramos de vanos de arcos apuntados separados por dobles pilastras toscanas. Ruiz Hernando indica que este curioso diseño, mezcla de lo gótico y lo renacentista, origina una cubrición también curiosa que incluye nervios góticos con claves en forma de pequeño cuadrifolio.

Ruiz Hernando lo relaciona con Rodrigo Gil de Hontañón, si bien también con la última propuesta de las incluidas en el dibujo nº 4 del mismo archivo (ficha nº 164), dibujo que nosotros hemos relacionado con los seguidores de Rodrigo en esta catedral. De hecho, también siguiendo a Ruiz Hernando, la cúpula de Segovia no se iniciaría hasta la segunda mitad del siglo XVII, pero siguiendo en muchos detalles la propuesta aquí dibujada, incluso en el arranque de los arcos y antepechos, no así en las ventanas y en las pechinas.

15. Unidades de descripción relacionadas: El dibujo podría estar relacionado con la última propuesta del dibujo nº 4 del mismo archivo (ficha nº 164).

16. Bibliografía: Llaguno y Amirola, E., 1829, vol. 1, p. 339; Parrondo, C., 1975, nº 6; Hoag, J. D., 1985, p. 187; Ruiz Hernando, J. A., 1994, p. 169; Cortón de las Heras, Mª T., 1997, p. 164; Ruiz Hernando, J. A., 2003, pp. 30-31.

Begoña Alonso Ruiz

115. Dibujo de montea para una bóveda de terceletes, incluida en el llamado "Manuscrito de Hernán Ruiz"

1. Título: Dibujo de montea para una bóveda de terceletes, incluida en el llamado "Manuscrito de Hernán Ruiz".

2. Fecha: *ca.* 1562.

3. Autor: Hernán Ruiz Jiménez (atribuido), llamado Hernán Ruiz II, Hernán Ruiz *el Mozo* y también Hernán Ruiz *el Joven*.

4. Localización: Madrid. Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid**.**

5. Signatura: Raros, signatura R-16, f. 46 v.

6. Descripción, alcance y contenido: El f. 46 v presenta como elemento exclusivo una planta de lo que aparenta corresponder a un cimborrio o templete, cuyos huecos debieran quedar en una cota inferior, y por eso no se dibujan, ya que lo que interesó al autor, muy probablemente Hernán Ruiz (1514-1569), fue explicar la montea, es decir, el artificio gráfico para determinar la figura y tamaño de las dovelas con la exactitud conveniente. Los cuatro muros dibujan un cuadrado de 123 mm de lado interior, con espesor uniforme de 10 mm, con otros tantos estribos angulares, de un grosor de 14 mm y un saliente de 40 mm, 50 desde el rincón interior; sobre ellos, de forma esquemática, se representa una bóveda de terceletes canónica, cuyos nervios quedan reducidos a una línea cada uno, que parten de cuartos de círculos ubicados en los rincones, como si fueran representaciones simplificadas de *culs-de-lampe* o haces de baquetones; la bóveda tiene cinco claves, dibujadas como simples círculos de 7 y 11 mm de diámetro; además hay un círculo, concéntrico con la clave polar, que pasa por el rincón superior izquierdo y casi por los otros tres, en los que se quedó algo corto. Sobre la cara exterior del lado superior, y de forma un tanto descuidada, pues las proyecciones no se corresponden con rigor, se trazó el eje vertical de la bóveda, acompañado por otras cuatro líneas hacia la derecha, que responden, en teoría, a los abatimientos del plano diagonal de la planta; con centro en el punto más bajo del eje se trazó un cuarto de círculo cuyo radio equivale a la distancia que media entre dicho punto y la proyección del cuarto de círculo que representa el apoyo del rincón superior izquierdo, aunque parece que antes se trazó este cuadrante desde el propio rincón. Seguidamente se trazaron arcos similares desde varios puntos ubicados en la misma cota, algunos de los cuales no llegaron hasta la base, el citado muro superior, y otros fueron raspados, dando un resultado gráficamente confuso en lo concerniente al intradós de la bóveda. Finalmente se presentaron dovelas, de 10 mm de canto máximo, sobre el arco de mayor radio.

7. Soporte: Papel verjurado, con la filigrana de la cruz, con las letras "LMI", que corresponde aproximadamente a las dibujadas por Briquet con los números 5684 a 5695, que documentó en archivos de Madrid y ciudades italianas y francesas entre 1555 y 1560.

8. Estado de conservación: Gran mancha de grasa en la parte superior, que afectó a prácticamente todo el manuscrito.

9. Técnica: Rasguño y tinta sepia, todo a regla y compás; corrección de los errores de la sección mediante raspado.

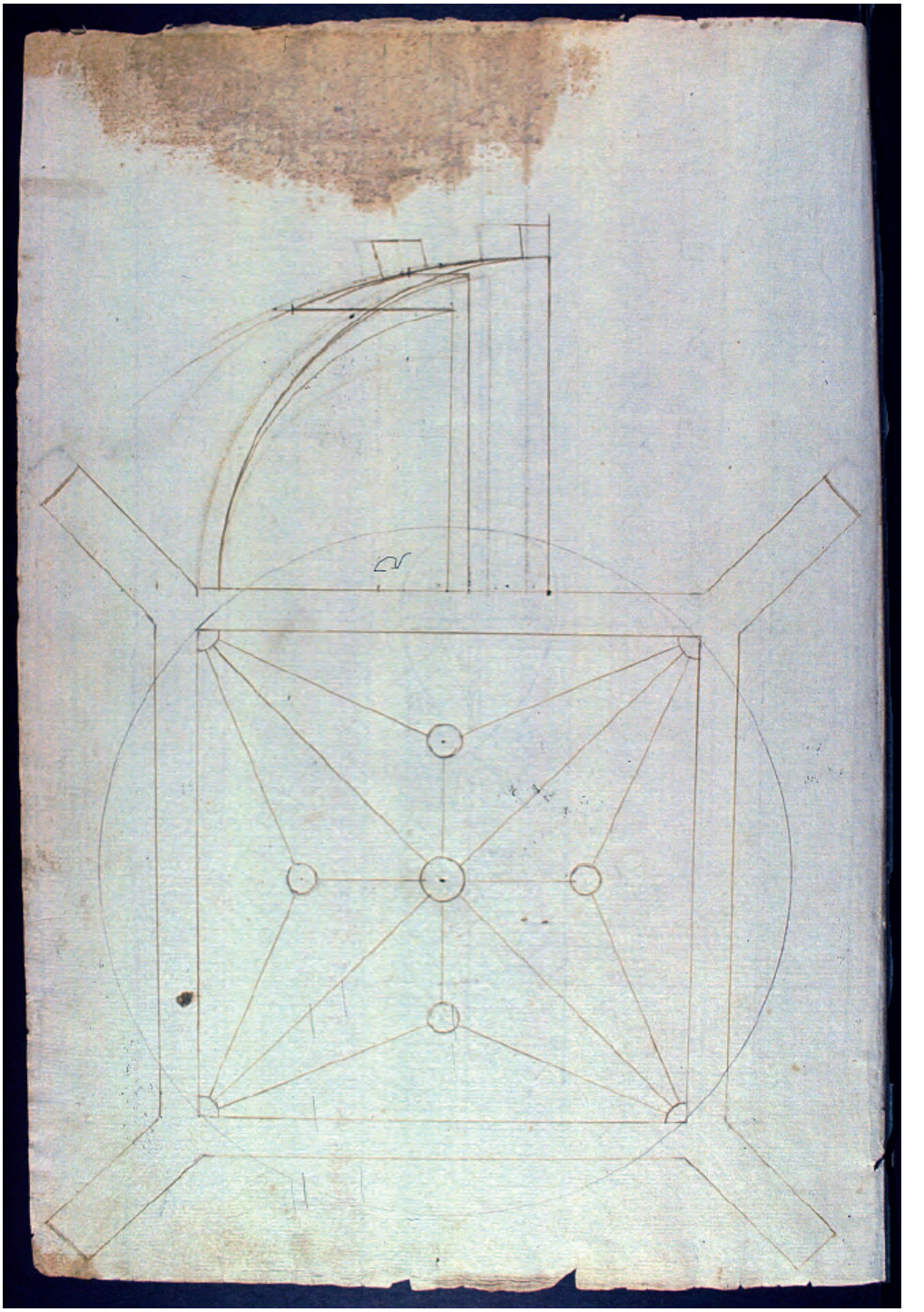
10. Dimensiones: 31,4 x 21,6 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: Carece de pitipié, pero el Centro de Oficios de León la ha reproducido en piedra con resultados satisfactorios a una escala aproximada de 1:24 aproximadamente, dando la versión más pequeña posible sin pérdida de verosimilitud. Esa escala, resultado de dar a los 123 mm del cuadrado interior tres metros en la realidad, es, quizás casualmente, la que equivale, en el sistema antiguo de unidades castellanas, a "dedo/codo".

13. Observaciones: Véase apartado siguiente, "Comentario".

14. Comentario: Forma parte de un volumen de 322 mm de alto, 227 de ancho y 22 de grosor total, cuyas guardas son posteriores a 1983 (las antiguas, que se han perdido en la última restauración, anterior a 1996, contenían datos antiguos, esenciales para la historia del manuscrito), protegiendo un total de 148 hojas, de diversos tamaños, algunas de ellas sueltas,



entre las que destacan 144 folios que van numerados del 1 al 152 en el ángulo superior derecho del recto, foliación que tiene algunas anomalías; los folios fueron obtenidos doblando o cortando un número indeterminado de bifolios, de los que la inmensa mayoría exhiben filigranas, correspondientes a ocho figuras diferentes, con numerosas variantes; gracias a ellas y a otros parámetros (contenido, tamaño original y eventuales recortes, extensión y variación de las manchas, ubicación de signos indicativos de inicios o finales y las relaciones que se detectan entre ellos, ya sean explícitas a través de textos y dibujos o implícitas) podemos establecer un número muy crecido de agrupaciones temáticas relativamente uniformes, que pueden reducirse a un conjunto relativamente coherente de once "cuadernillos" sucesivos. Estos "cuadernillos", que solo quedaron fijados, por medio de la foliación, en un momento avanzado de la historia del volumen, están formados por una serie inconexa de temas principales que podemos resumir de la siguiente manera, según su orden de aparición: una traducción parcial de Vitrubio, textos y figuras de geometría, transferente, cuadrantes solares, órdenes (en el sentido de decoración a la romana), espirales, perspectiva, edificios y portadas (a través de plantas, alzados, secciones, perspectivas y detalles), anatomía, tanto humana como animal, y escaleras, bien distintas de los caracoles góticos y las escalinatas del Primer Renacimiento; en una primera etapa los textos y gráficos desarrollaron esta serie de grandes temas, llamados a veces "libros" por el autor, iniciándolos de manera formal mediante signos muy expresivos, tales como cruces y trazos, pero ninguno de ellos llegó a terminarse o cerrarse con igual claridad y ni siquiera alcanzaron un desarrollo parejo, pues dejaron grandes espacios e incluso folios en blanco, cuya frecuencia se fue incrementando, lo mismo que la ausencia de comentarios escritos. Estos folios y bifolios, cuya variedad de marcas y submarcas asevera que no se compraron en la misma remesa de papel, llevaron una vida relativamente autónoma, como denuncian algunas de las manchas y los recortes, etapa durante la cual se les intercalaron otros bifolios y folios con tema o temas distintos al predominante de cada parte concreta, como si se hubieran barajado con un criterio diferente, cuyo sentido se nos escapa, como si el autor hubiese abandonado el complejo y ramificado plan original; además se dibujaron las continuaciones de ciertos temas (otros ejercicios y figuras de geometría, otras espirales y volutas, perspectivas, dibujos de cálculos y aparejos, etc.) en los huecos existentes, de manera que solo la traducción de un tema vitrubiano (en el primer "cuadernillo", exclusivamente literario) y las trazas de las escaleras (que forman el último, de carácter exclusivamente gráfico) aparecen como independientes. Además se introdujeron textos sueltos y referencias literarias de unos folios a otros, hasta dar un entramado de relaciones cuyas intenciones generales no son evidentes. La inmensa mayoría muestran arreglos, mejoras y correcciones que podemos atribuir a la misma mano, cuyo carácter sugiere una notoria continuidad en el tiempo y en el contexto a lo largo de todo este proceso, así como una cierta manera iterativa de trabajar, perfeccionando los detalles continuamente. En este contexto el dibujo de esta ficha es un elemento relativamente aislado, pues es el único ejemplo de bóveda ojival en todo el manuscrito; esto, en apariencia, lo convierte en lo único anticuado, seguramente como herencia de las obras de otros canteros de su propia familia, como Hernán Ruiz *el Viejo*, el padre del presunto autor, o de su abuelo, Gonzalo Rodríguez; no obstante, el conocimiento de este tipo de despieces era imprescindible en estas fechas del siglo XVI y aún permaneció vigente sesenta años más. Como contraste, este *taccuino,* cuyo autor no tiene, que sepamos, vinculación directa con Italia, reune ya todos los recursos gráficos que eran usuales a mediados del siglo XVI entre los arquitectos, marcando un antes y un después en la historia del dibujo arquitectónico del Quinientos, pues exhibe todos los tipos de vistas (diédricas, axonométricas, cónicas de dos tipos, y sus mezclas y variaciones y sus correspondencias), secciones, proporciones, cotas, pitipiés, orientaciones, etc., amén de rasguños, tinta, aguada, sombras, texturas, etc., todo ello de gran calidad técnica y artística, constituyendo el mejor conjunto gráfico castellano de carácter arquitectónico que se ha conservado.

15. Unidades de descripción relacionadas: En el recto del f. 42 comenzó el autor principal del manuscrito una exposición práctica sobre el transferente, aplicándolo a transformaciones de "artesonados" (plafones de piedra presentes en dinteles, por ejemplo en la Giralda) y a órdenes arquitectónicos; de esta manera en el recto del folio aparece lo que describe como *46 / Trasferente para artesonar vna capilla bayda en esta forma de artesones, / como se demuestra en la figura presente*; el f. 47 representa la montea de un capialzado en el recto y un arco escarzano en el vuelto,

pasando en el 48 a analizar el trazado, muy detallado, de volutas jónicas y tras ellas se dedica a la morfología de los órdenes clásicos. El dibujo que estamos analizando representa, pues, uno de los muchos saltos conceptuales que el manuscrito presenta.

16. Bibliografía: Navascués Palacio, P., 1974; Pinto Puerto, F. S., 1988; Gómez Martínez, J., 1998; Rabasa Díaz, E., 2005; Rabasa Díaz, E., 2007; Pinto Puerto, F. S. y Jiménez Martín, A., 2016.

Alfonso Jiménez Martín

116. Croquis de la iglesia parroquial de Santa María de Salvatierra de Álava (Álava)

1. Título: Croquis de la iglesia parroquial de Santa María de Salvatierra de Álava (Álava).

2. Fecha: 1562.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Valladolid. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

5. Signatura: Planos y Dibujos, Desglosados, 498. Extraído del pleito entre Juan Fernández de Vicuña y la iglesia parroquial de Santa María de Salvatierra de Álava, sobre la posesión de una capilla [PL CIVILES, MASAS (F), Caja 0799.0001].

6. Descripción, alcance y contenido: Distribución de las sepulturas en el interior de la iglesia parroquial de Salvatierra.

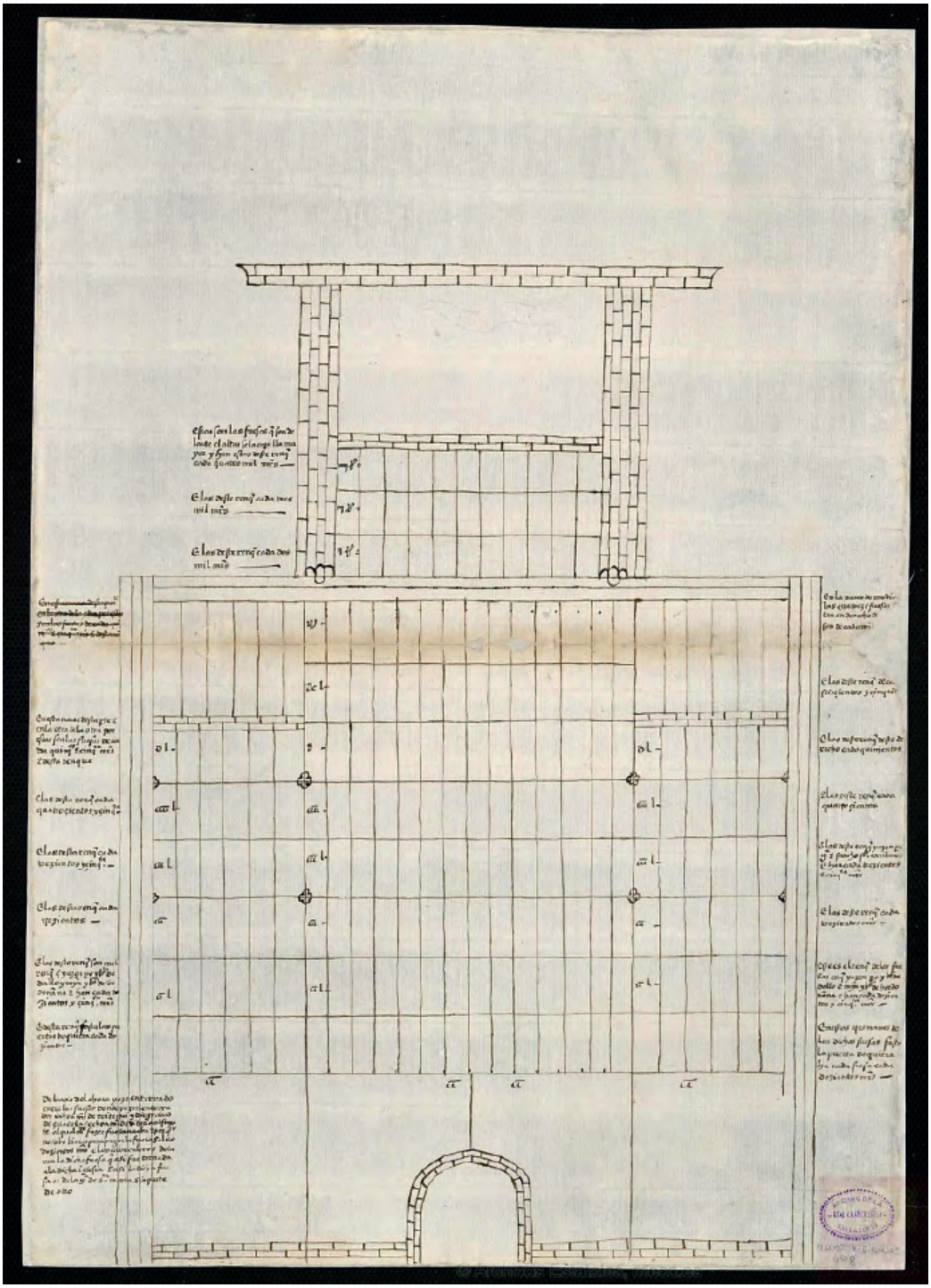
7. Soporte: Papel con marca de agua en forma de dragón.

8. Estado de conservación: Restaurado y encapsulado.

9. Técnica: Pluma y tinta sepia. Sin regla.

10. Dimensiones: 31 x 44 cm.

11. Anotaciones: En el recto, a la izquierda, de arriba abajo: *Estas son las fuesas que son delante el altar so la capilla mayor y han estas deste renq^o^ cada quatro mil mrs / E las deste renq^o^ cada tres mil mrs / E las deste renq^o^ cada dos mil mrs /* (Tachado: *En esta nave desta parte en la otra de la otra por estos son los fuese de cada quinientos e çinquenta mrs e desta requeo*) */ En esta nave desta parte e en la otra de la otra por estas son las fuesas de cada quinientos e cinquenta mrs / E las desta renq^o^ cada quatroçientos y çinquenta / E las desta renq^o^ cada trezientos y çinquenta / E las desta renq^o^ cada trezientos / E los deste renq^o^ son en el renq^o^ que yazen P^o^ y B de Dallo y Myn y B de Ordañana e han cada dozientos y çinquenta mrs / E desta renq^o^ fasta las puertas do quiera dozientos / Debaxo del choro yaze enterrado entre las fuesas donde yazen enterrados Ochoa ms de Coitegui y Diego Abad de Çuacola / Ochoa ms de Vitoria alfayate el qual mando fazer fuesa nueva / E por quanto no obo bienes para pagar la fuesa saluo dozientos mrs e los cabecaleros dotaron la dicha fuesa que asi fue tornada a la dicha iglesia e asi la dicha fuesa es de la iglesia de Santa Maria sin parte de otro*. A la derecha, de arriba abajo: *En la nave de media las quatorze fuesas* (roto) *tan en derecho a* (roto) *son de cada mil* (roto) */ E las deste renq^o^ de cada seisçientos y çinquenta / E las deste renq^o^ deste derecho cada quinientos / E las desde renq cada quatroçientos / E las deste renq^o^ yazen P^o^ Gr e* (¿Sancho?) *escribanos e han cada trezientos e cinquenta mrs / E las deste renq^o^ cada trezientos mrs / Este es el renq^o^ de las fuesas en que yazen P^o^ y B^o^ de Dallo e myn Yb*(¿áñez?) *de Hordoñana e han cada dozientos y cinquenta mrs / En estas tres naues de las dichas fuesas fasta la puerta do quiera ha cada fuesa cada dozientos mrs*. Además,



existen acotaciones en números romanos con el precio de las sepulturas en cada tramo de nave.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Contiene sello del archivo en el ángulo inferior derecho.

14. Comentario: El croquis representa la planta de la iglesia parroquial de Salvatierra; se trata de una prueba pericial en un pleito ante la Real Chancillería, realizada sobre papel con tinta sepia sin el uso aparente de instrumento de dibujo como la regla. El motivo del litigio es la pugna de Juan Fernández de Vicuña y su mujer con el mayordomo y los parroquianos de la iglesia de Santa María de Salvatierra sobre el patronazgo y posesión de una capilla y sus dos sepulturas fundada por sus antepasados en dicha iglesia. Este primer pleito, que tiene ejecutoria a favor de Vicuña en 1559, se continúa con otro de los clérigos y beneficiados de dicha iglesia contra Vicuña en 1562, de cuya probanza forma parte esta traza.

Pese a no ser un diseño operativo, vinculado al campo constructivo, sino "descriptivo", pericial, puede que no realizado por un maestro cantero, su interés desde el punto de vista técnico radica en la combinación de varias proyecciones de planta y alzados; así representa el interior de la iglesia con el espacio generado por su cabecera y sus tres naves con el dibujo de las dos primeras hiladas de sillares de su fachada occidental y su puerta de ingreso en dicho muro. El objetivo es cuantificar el precio de los enterramientos en dicho espacio interior, desde la cabecera, con su primera fila de sepulturas delante del altar mayor que valen 4.000 maravedíes, hasta las naves más cercanas a los pies del templo, donde se consigna un precio de 200 maravedíes.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Soria Torres, J., 1992; Soria Torres, J., 1993; Soria Torres, J., 1994; Gómez Martínez, J., 1998, fig. nº 383, p. 215; Soria Torres, J., 2001; Soria Torres, J., 2003.

Begoña Alonso Ruiz

117. Proyecto con la sección y la planta del crucero, y la planta y el alzado de la girola de la catedral de Segovia

1. Título: Proyecto con la sección y la planta del crucero, y la planta y el alzado de la girola de la catedral de Segovia.

2. Fecha: 1562-1563.

3. Autor: Rodrigo Gil de Hontañón (atribuido).

4. Localización: Segovia. Archivo de la Catedral de Segovia.

5. Signatura: Dibujo 1/7.

6. Descripción, alcance y contenido: Son tres dibujos, el alzado del brazo del transepto, la planta de la nave del crucero y capilla mayor, y un tercer dibujo en un pergamino añadido al anterior, que representa la planta de la girola y su alzado interior.

7. Soporte: Pergamino. Dos piezas unidas horizontalmente.

8. Estado de conservación: Restaurado. Separado de un tablero que le servía de base.

9. Técnica: Punta de plata, pluma y tinta sepia. Regla y compás, con huellas de la punta del compás en algunas zonas como las basas de los pilares, aunque con detalles dibujados "a sentimiento", como los nervios curvos de algunas bóvedas.

10. Dimensiones: 98,2 x 52,3 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Son tres dibujos muy interesantes pues combinan plantas y proyecciones (alzado interior y sección transversal) en un mismo dibujo. El primero es la sección del brazo del crucero, incluyendo por tanto las naves hornacinas, laterales y central, así como el desarrollo de la cúpula sobre el cimborrio, que se trasdosa sin tambor y se remata con linterna. A diferencia de las otras secciones de esta misma zona conservadas en el archivo catedralicio, aquí no se dibuja elemento alguno relacionado con las fachadas del crucero y se incluye la sección del tejado que cubre las bóvedas laterales. Los soportes se componen de múltiples baquetones sin capiteles, como en la elevación inferior y también coincide con dicho alzado interior el diseño del dibujo de los antepechos, que no representa tracería gótica calada, sino un sencillo dibujo de líneas rectas cruzadas. Para Hoag la cúpula de tradición bramantesca podía haber sido inspirada por Covarrubias. Según Ruiz Hernando representa el lado oeste y no el este como en las otras ocasiones.

Separado por una línea, en la parte inferior del primer dibujo, se encuentra el segundo, la planta del tramo correspondiente a dicho alzado, que además incluye el tramo anterior a la cabecera e inicia el cuerpo de la girola, continuada en un pergamino añadido. La transición entre ambas partes del dibujo se realiza con un dibujo en tinta sepia a mano alzada. Si nos ocupamos pues de esta planta de tres tramos destaca la combinación del abovedamiento gótico de todos los tramos con el empleo de una cúpula de casetones renacentista sobre pechinas para el tramo del crucero. Los soportes de estos dos tramos son uniformes en su tamaño, siendo menores sus proporciones en el tramo de la girola. Se dibujan también las portadas del transepto, ambas con parteluz, y se dibujan a ambos lados trompas aveneradas, solo construida en el lado norte. Los modelos de bóvedas góticas no presentan simetría entre los lados de la Epístola o el Evangelio en el tramo del transepto, no así en el tramo anexo a la cabecera. Estos modelos no repiten los incluidos en las dos grandes trazas generales de la planta de la catedral y recuerdan ejemplos ya utilizados por Rodrigo Gil (semejantes a sus cimborrios del Colegio Fonseca y de la iglesia de San Esteban de Salamanca) y caracterizados por la profusión de combados.

El tercer dibujo completa la planta de la capilla mayor y girola y representa el alzado interior de los muros de la girola, con una ingenua perspectiva visible, por ejemplo, en la disminución de los vanos de iluminación de la misma. Los soportes se componen de múltiples baquetones sin capiteles. Como indica Ruiz Hernando, también es reseñable el hecho de que los pilares de la girola se representen como círculos completos trasdosados al exterior.

Respecto a la autoría, es unánime la atribución a Rodrigo Gil de Hontañón, y Ruiz Hernando señala que pudo estar firmada pues según el contrato de 1591 de los maestros Pedraja y Elorriaga para realizar las capillas radiales, estos debían realizarlo según la traza en pergamino *que esta firmada por Rodrigo Gil*. Casaseca destaca el carácter excepcional de la cúpula acasetonada en la obra de Rodrigo que *supondría la evolución hacia formas clasicistas que no pudo llegar a desarrollar por sorprenderle la muerte* (Casaseca Casaseca, A., 1978, p. 43).

Rodrigo Gil de Hontañón retomó la maestría de la catedral de Segovia en 1561, tras la muerte de García de Cubillas, cuando estaba concluido todo el cuerpo de naves. Entonces faltaba por levantar la mitad superior contenida en las dos trazas generales con el transepto, la capilla mayor y el trascoro. En este punto, Rodrigo modifica la configuración original de este sector como un polígono semidecagonal. Como señala Gómez Martínez, en 1562, según el canónigo Juan Rodríguez el maestro no sabía aún cómo sería la capilla mayor *(...) haya de ser ochavada o sexnada o cuadrada, segun el parecer del maestro (...)*, pero sí tenía que estar decidida y diseñada en agosto de 1563, cuando se colocó la primera piedra de la nueva campaña, por lo que la traza la realizó entre 1562 y 1563. Ruiz Hernando la data entre 1561 y 1579, en que Ruiz de Chertudi se comprometía a edificar el crucero. Gómez Martínez indica también que la traza se siguió fielmente por lo que respecta a las capillas radiales (1591-1599) y al deambulatorio (1601) y el ábside incluso, pero no en la capilla mayor ni en el crucero, cuya cúpula trazó Pedro de Brizuela en 1630.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Marqués de Lozoya, 1962, pp. 32-33; Parrondo, C., 1975, nº 9; Casaseca Casaseca, A., 1978, p. 43, y p. 47, fig. nº 5; Hoag, J. D., 1985, pp. 186-187; Casaseca Casase-

ca, A., 1988, p. 92, fig. nº 26; Gómez Martínez, J., 1995; Cortón de las Heras, Mª T., 1997, p. 157, y p. 165; Ortega Vidal, J., 2001, fig. nº 39, p. 379; Ruiz Hernando, J. A., 2003, pp. 24-27; Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., 2016, p. 199, y fig. nº 12.4, p. 200.

Begoña Alonso Ruiz

118. Croquis para diseñar un refuerzo mural en la catedral de Coria (Cáceres)

1. Título: Croquis para diseñar un refuerzo mural en la catedral de Coria (Cáceres).

2. Fecha: 1563, 3 de febrero.

3. Autor: Pedro de Ybarra (firmado).

4. Localización: Coria. Archivo de la Catedral de Coria.

5. Signatura: Archivo de la Catedral de Coria, Legajo 361.

6. Descripción, alcance y contenido: Croquis, hecho a vuelapluma, con un regesto que indica: *Postrero parecer de Pedro de Ybarra. Visto año de 63*; se advierte que el arquitecto partía, de acuerdo con la teoría formulada varias décadas antes por su padre, Juan de Álava, e incluso por el maestro Enrique Egas, del convencimiento de que los problemas de la catedral de Coria venían de los cimientos. En apariencia, la solución que el maestro propuso mediante este croquis tan tosco y expeditivo consistía en un ¿enorme? estribo ¿semisubterráneo? de cantería, escalonado, con cinco relejes y cuatro llaves para unirlo al muro desplomado, que cuesta trabajo imaginar contando solo con este dibujo; según García Mogollón, este estribo *había de hacerse a las espaldas de la capilla mayor y que luego no se ejecutó* (García Mogollón, F. J., 1988, p. 39), aunque quizás sea más plausible imaginar que esta obra estaba pensada para implantarla en el frente sur, quizás para sostener los empujes del arco toral, justo donde hoy están, desde los inicios del XVII al menos, las mayores y más pesadas masas murales del edificio. En el informe, el maestro recomendaba llamar a Juan Bautista de Toledo *persona byen do*(c)*ta y que cada rato esta con su magestad* (Felipe II), para que diera su aparecer, lo que nos indica que, en su opinión, el problema superaba ampliamente los conocimientos y los recursos diocesanos. Es curioso que en 2017, se estuvieran añadiendo dos estribos decorativos donde decía García Mogollón, de los que no había rastro en la fábrica.

7. Soporte: Bifolio de papel verjurado, que ostenta la filigrana del guante con la flor de cinco pétalos sobre el dedo corazón, que Briquet incluye entre las signaturas 10706 a 10723 de su catálogo de marcas de agua, correspondientes a documentos datados entre 1440 y 1576, que vio en varios archivos italianos, singularmente genoveses.

8. Estado de conservación: Bastante deteriorado, pero es perfectamente legible, con perdidas y arrugas, doblado, aparentando haberlo estado una vez en cada sentido.

9. Técnica: Está trazado este dibujo con tinta sepia sin rasguño previo, todo a regla, con punteados convencionales de tracitos sueltos para lo que parece el muro existente y también para el talud de rellenos que debía proteger y estabilizar el conjunto; finalmente, se dio una aguada muy torpe para representar el subsuelo, en la parte que probablemente debía quedar intacta.

10. Dimensiones: 30,5 x 21,5 cm, formando parte de un bifolio.

11. Anotaciones: Suponemos que el dibujo es la parte gráfica de una larga exposición sobre los reme-

dios urgentes que necesitaba la catedral a causa de la quiebra aparecida el mes precedente.

12. Escala: No.

13. Observaciones: En apariencia, se trata de un documento que estaba incluido en un libro de fábrica o de autos capitulares.

14. Comentario: Este croquis constituye la primera respuesta gráfica a la quiebra que se produjo el mediodía del domingo 17 de enero de 1563, que dañó, entre otros elementos del costado de la Epístola, el más cercano al borde de la barranca, la capilla del canónigo Amusco o Amusgo, ubicada en el centro de ese lado y que fue necesario apear; los problemas de estos ámbitos meridionales del edificio se resolvieron, en apariencia, restaurándolos, pues lo que existe aparenta ser del segundo cuarto del siglo XVI, quizás obra del propio Ybarra, que no estaba en Coria cuando se advirtió el accidente (Gómez Martínez, J., 1998, pp. 121-122, y p. 179). Por otra parte, es evidente que conservaron fábricas antiguas, que solo en años posteriores actualizaron de forma parcial, pues aún son visibles los paramentos medievales en varios lugares del costado meridional del edificio.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: García Mogollón, F. J., 1988; García Mogollón, F. J., 1996; Gómez Martínez, J., 1998; García Mogollón, F. J., 1999.

Alfonso Jiménez Martín

119. Proyecto para las dos plantas del costado de la Epístola de la catedral de Coria (Cáceres)

1. Título: Proyecto para las dos plantas del costado de la Epístola de la catedral de Coria (Cáceres).

2. Fecha: 1563, 7 de febrero.

3. Autor: Pedro de Ybarra (firmado).

4. Localización: Coria. Archivo de la Catedral de Coria.

5. Signatura: Archivo de la Catedral de Coria, Legajo 361.

6. Descripción, alcance y contenido: Cuesta advertir que el dibujo representa las dos plantas de los ámbitos añadidos al costado de la Epístola de la catedral de Coria, pues parecen, en primera instancia, que son dos crujías adyacentes, ubicadas en un mismo andar. La fecha indica que estamos ante una consecuencia directa de la alarma provocada *el 17 de enero de ese año* (1563), *día de San Antón,* (cuando) *se produjo una terrible quiebra por el muro del medio dí*a [García Mogollón, F. J., 1999, p. 61], que dañó, entre otros elementos del costado de la Epístola, el más cercano al borde de la barranca, la capilla de Amusco o Amusgo, que fue la que más sufrió pues, como toda la crujía meridional del conjunto, nunca prescindió de muros y cimentaciones antiguos. Por lo tanto, se trata de un proyecto de renovación de toda la crujía, que ya tenía dos plantas anteriormente, propuesta que finalmente debió de quedar en una somera restauración, entre otras cosas porque la pareja de bóvedas de cañón paralelas proporcionaban mejor contrarresto que las góticas del dibujo, al menos en opinión de un maestro posterior, Pedro López. El grafismo de Ybarra es muy característico y expeditivo; nada especial encontramos en los cortes de muros o proyecciones, que son completamente plausibles, sin "transparencias" ni errores proyectivos, pero poco cuidadoso en las uniones; en las dos capillas laterales (Amusco o Amusgo y Anunciación) se representaron a mano alzada sendas bóvedas ojivales, distintas, con abanicados en los rincones; lo más llamativo son los trazos aproximadamente paralelos que refuerzan todos los huecos, ya sean de paso o no, pero no siempre de forma completa y a veces sin límites definidos, dando texturas a veces excesivas, como en la importante escalera destinada al servicio de la proyectada sala capitular, donde los escalones y sus secciones abatidas complican mucho la lectura. No falta un caracol de Mallorca mínimo, imprescindible para subir directamente a los órganos, dato que, unido al examen del extremo de levante de la planta alta, sugiere que entonces no existía planta alta sobre la sacristía; con ello la escalera de Amusco o Amusgo (tanto la anterior a este plano, que es la que aún existe, como la proyectada en este dibujo) solo servía a las plantas altas de las capilla del XV. De las dos bóvedas representadas, la más compleja, ubicada en el brazo meridional del crucero, es una versión aún más rica del modelo que se abstrae de la que ya estaba construida en el otro brazo, que se conserva, oculta por el órgano.

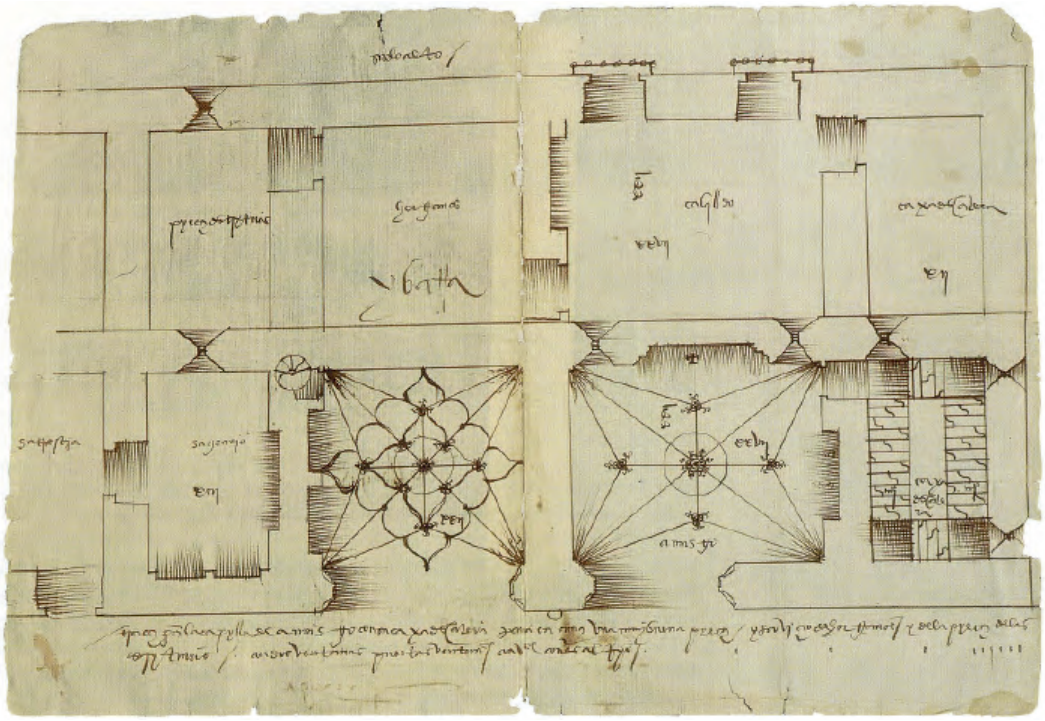
7. Soporte: Papel verjurado cuya filigrana es de la marca que figura un corazón, en forma de lágrima, con cruz encima y las mayúsculas "L-M" en el interior. Corresponde aproximadamente a la dibujada por Briquet con el número 4273, que documentó en archivos de Génova y varias ciudades francesas entre 1552 y 1574.

8. Estado de conservación: Bueno, aunque con pérdidas en los bordes y la dobladura central. Parece haber sido recortado por la parte inferior.

9. Técnica: Está trazado este dibujo con tinta sepia sobre rasguño previo, a regla y compás, con muchos elementos dibujados a mano alzada.

10. Dimensiones: 31,7 x 22 cm.

11. Anotaciones: En el recto aparecen nueve cotas en pies, de notación romana, las necesarias y suficientes para definir las dimensiones interiores netas de todos los espacios, pero no aparece ningún espesor de muros o medidas exteriores, ni siquiera la representación de estribos o enchapados; por lo tanto estamos ante un proyecto que, en apariencia, no afectaba al exterior o al reparto de muros. En el propio recto leemos estos textos, repartidos por los espacios proyectados, incluyendo la cotas: *Suelo alto / Pyeças descripturas / XII / Horganos / Ybarra / Cabylldo / XXVII / XXII / Caxa descalera / Sacrestya / Sagraryo / XIII / XXII / Amusgo / XXII / XXVII / Caxa descalera / Traça pã*



la capylla de Amusgo con su caxa descalera para encima una muy buena pieça. y servicio de horganos y de la pieça delas / escripturas. con dos ventanas puertas ventanas con valcones al rio; además hay un par de palabras canceladas. En el vuelto figura escrito, según Garcia Mogollón: *Ybarra / Amusgo y cruzero / Remedios dello / Ybarra*. El nombre de la capilla aparece también en los textos como Amusco, dedicada a Santa María de la Encarnación, pues la documentación del XV menciona a Ferrand Alfonso de Hamusco, su patrono. Los balcones previstos no se materializaron hasta muchos años después.

12. Escala: Sí. Pitipié en el lado derecho, sin indicación de unidades, que empieza bajo la capilla de Amusco o Amusgo, con tres divisiones principales y cinco menores, en el lado derecho, que corresponden a pies, como se deduce gracias a las cotas incluidas; mide 86 mm en total y corresponde probablemente a la escala 1:96.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: El problema esencial de este dibujo, tan bien datado y de autoría tan clara, es que propuso resolver el problema de la ruina "inminente" por medio de novedades que, en realidad, no mejoraban la situación. Por ello no pasó de una suntuosa y radical propuesta que no fue realizada, ya que todo indica que finalmente se procedió a la restauración de las partes afectadas sin acometer ninguno de los cambios aquí proyectados. Llama la atención que Ybarra pretendiera cubrir las dos capillas "ruinosas" con bóvedas tardogóticas, más anticuadas que las existentes entonces, y ahora, cubiertas cada una de estas por un *medio cañón transverso y casetonado* (Gómez Martínez, J., 1998, p. 179, que las considera obra del propio Ybarra). Por otra parte tampoco se siguió su idea de aumentar la extensión y comodidad de la escalera inmediata a la capilla de Amusco o Amusgo, que era una de las novedades previstas, y que hoy sigue siendo pequeña, con la apariencia que nos la muestra el dibujo de *ca.* 1552 (ficha nº 99); las ventanas conopiales que aparecen en todas sus mesetas, incluso en el muro de poniente, acreditan su antigüedad y garantizan que no tenía añadidos por el oeste. Asimismo es llamativo que las medidas no

encajen, pues las capillas de la Anunciación y Amusco o Amusgo hubieran tenido 22 y 27 pies respectivamente, según las cotas, cuando en la actualidad se advierte que, prácticamente, tienen el mismo ancho. Todo ello sugiere que quizás Ybarra intentó con esta propuesta, tan poco plausible, corregir, por medios ojivales, uno de los "pecados originales" de la estructura, como era y es el deficiente trazado de los distintos tramos de la nave y la difícil correspondencia de estos con los viejos elementos murales que los estriban, tanto en el costado norte como en el sur.

15. Unidades de descripción relacionadas: Forma parte de las condiciones que definen el proyecto de forma eminentemente literaria.

16. Bibliografía: García Mogollón, F. J., 1988; García Mogollón, F. J., 1996; Gómez Martínez, J., 1998; García Mogollón, F. J., 1999; García Mogollón, F. J., 2005b.

Alfonso Jiménez Martín

120. Proyecto para la construcción de la sala capitular del monasterio cisterciense de Santa María de la Caridad de Tulebras (Navarra)

1. Título: Proyecto para la construcción de la sala capitular del monasterio cisterciense de Santa María de la Caridad de Tulebras (Navarra).

2. Fecha: 1563.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Tudela (Navarra). Archivo de Protocolos Notariales de Tudela [A.P.T.].

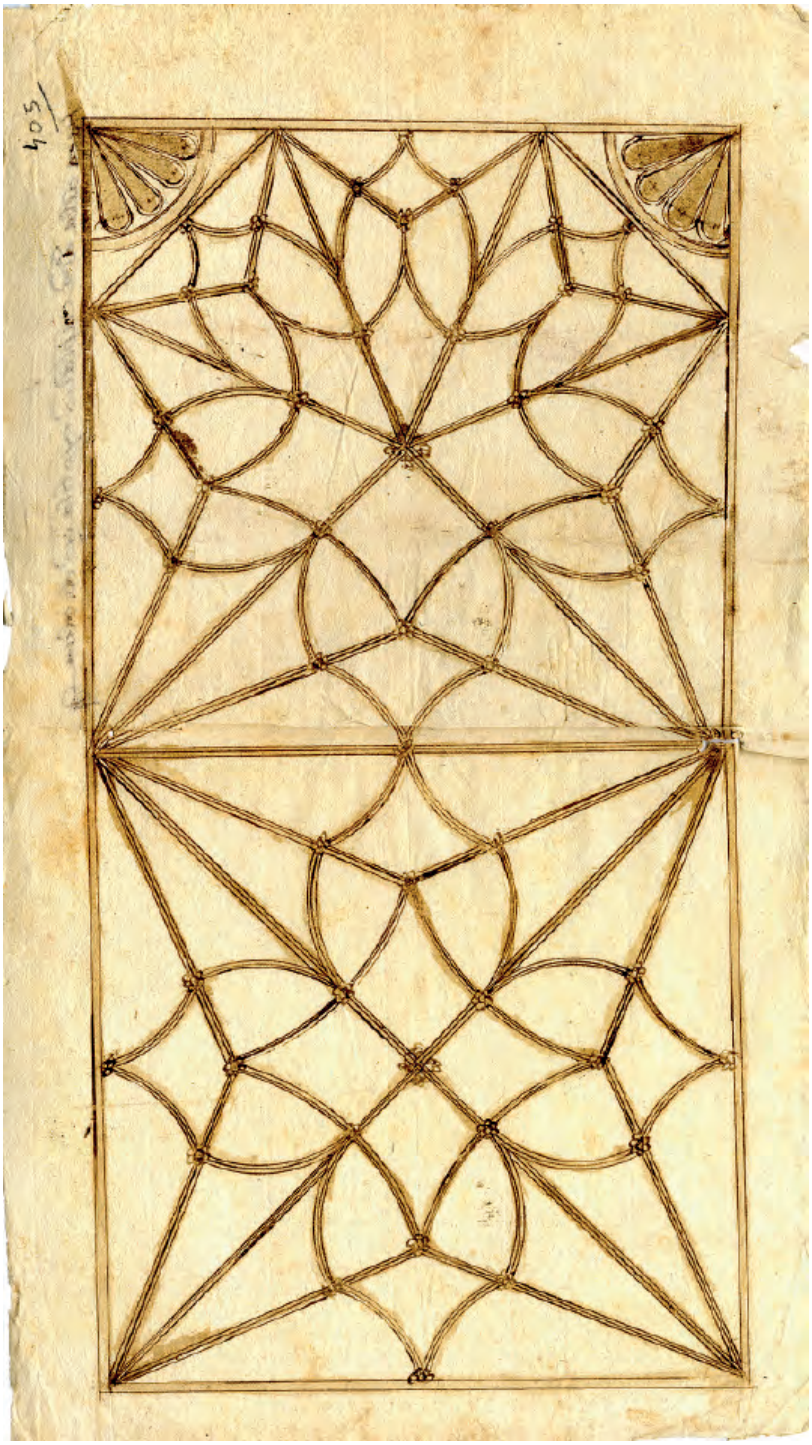
5. Signatura: A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563.

6. Descripción, alcance y contenido: El dibujo, que carece de cualquier tipo de anotación escrita alusiva a su autoría o cronología, plantea la construcción de la sala capitular acometida a mediados del Quinientos en el monasterio cisterciense de Santa María de la Caridad de Tulebras. Dicho diseño fue facilitado por las religiosas del cenobio, como promotoras del proyecto, y se adjuntó a los pliegos de papel de la escritura notarial que recogía el contrato de obras que aquellas suscribieron con el maestro de obras Pedro Verges en 1563, quedando identificado en el vuelto con la inscripción: *Traça de la dcha caplacion y obligacion de la obra* (A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563).

Tal y como refleja el instrumento de representación gráfica, la sala capitular, de planta rectangular, ha sido proyectada con dos tramos de similares dimensiones, funcionando uno de ellos como testero recto, el cual se ochava a cierta altura mediante dos trompas aveneradas dispuestas en las esquinas. Sobre la sala se voltean dos complejas bóvedas de crucería, compuestas por diagonales, terceletes y combados, solución abovedada, que, en el caso de la zona que hace las funciones de testero, se acomoda al ochavo.

El dibujo, de ejecución muy cuidada, diseñado con regla y compás, tiene coloreadas, tanto las nervaduras molduradas que conforman las dos bóvedas de crucería y las claves con flores, como la línea perimetral del dibujo, de cuyas esquinas arrancan los enjarjes de los nervios de las bóvedas y las trompas aveneradas dispuestas en los extremos de la parte delantera de la sala.

7. Soporte: Papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, un guante con flor de cinco pétalos.



8. Estado de conservación: Bueno, aunque presenta pequeñas roturas y dobleces. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Uso de la aguada en el grosor de los muros perimetrales, nervaduras de las bóvedas estrelladas, claves con flores y veneras gallonadas.

10. Dimensiones: 29,6 x 16,4 cm.

11. Anotaciones: En el recto aparece escrito *405* a lápiz, correspondiente a la numeración del folio perteneciente a la escritura notarial. En el vuelto del papel la cifra *406* apuntada a lápiz alude a la numeración del folio. Otra anotación identifica el diseño: *Traça de la dcha caplacion y obligacion de la obra*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: En un primer momento, el diseño estaba inserto en la escritura notarial de contratación de la obra (A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563), cosido al comienzo del mismo. A mediados de la década del 2010 se extrajo de dicha documentación para conservarlo en otra sección del mismo archivo, la denominada "Sala ignífuga", creada recientemente para reunir y preservar en mejores condiciones los instrumentos de representación gráfica localizados en el fondo de protocolos notariales tudelano. El dibujo conserva la misma signatura que tenía anteriormente.

14. Comentario: Este diseño fue presentado por las monjas cistercienses del monasterio navarro de Santa María de la Caridad de Tulebras, presididas por la abadesa Ana Pasquier de Eguaras (1559-1573), en el contrato que rubricaron el 1 de abril de 1563 con Pedro Verges, obrero de villa vecino de Tudela, *para que les haga un capitol conforme a la traça que queda en poder de mi Juan Malon de Echayde notario, la presente reportante de dos cruzeros y las paredes y cimientos y pilares que para la perfecion y seguridad de la obra conbinieren y con su terrado*. El referido maestro ejecutaría las dos bóvedas de crucería que cerrarían la sala con ladrillo y yeso, comprometiéndose a concluir la obra para mayo de 1564 (A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563).

En el siglo XX esta sala capitular construida en el Quinientos fue sustituida, tras su hundimiento, por otra más moderna, por lo que este diseño es el único testimonio que ha llegado hasta nuestros días del proyecto planteado a mediados del siglo XVI, junto con una clave de madera policromada ornamentada con cabezas de querubines que colgaría de uno de los dos polos, o el existente en la bóveda que cerraba la parte delantera de la estancia, desde donde la abadesa dirigía el capítulo, o el del abovedamiento de la zona de los pies.

Probablemente, la traza objeto de estudio fue ejecutada con gran fidelidad, como sucedió con la muestra presentada por las religiosas inmediatamente después, en octubre del mismo año de 1563, para acometer el abovedamiento de la cabecera y el primer tramo de la nave de la iglesia del mismo cenobio (A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563, f. 121 r, ficha nº 121); intervención arquitectónica que asimismo contrató el referido maestro de villa Pedro Verges.

En definitiva, esta traza realizada en papel acompañó e ilustró el condicionado de la sala capitular con la finalidad de revelar el aspecto que presentaría la edificación una vez concluida, complementado el acuerdo en el que se inscribía y del que formaba parte. Dicho diseño fue dado a conocer en 2005 en una publicación dedicada al estudio de la arquitectura religiosa del siglo XVI en la Ribera de Navarra, recogida en el apartado "Bibliografía".

15. Unidades de descripción relacionadas: La traza, de autoría anónima, fue adjuntada al comienzo de la escritura notarial de contratación de la obra de la sala capitular, fechada el 1 de abril de 1563, suscrita entre las monjas del cenobio cisterciense de Tulebras y el maestro ejecutor de la misma, Pedro Verges (A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563):

Auto de una obra que a tomado a hazer Pedro de Verges en Tulebras / Sepan quantos este auto publico vieren e oyan como el primero dia del mes de abril del año del nascimiento de N^ro^ Sor Jhesucristo de mil quinientos y sesenta y tres años, dentro del monesterio de Santa Maria de la Caridad de Tulebras de la Horden del Cistel, estando ajuntadas a voz de campana tañida a capitil segun dixeron las señora abbadesa y monjas del dicho monesterio, en el qual capitulo e ayuntamiento se hallaron y fueron presentes la muy Rda y muy mag^ca^ señora doña Ana Pasquier, abadesa del dicho monesterio y Ana Ortiz de Bera y Ysabel Aragues y Esmela Dezpeleta, Juana Labata y doña Ines de Castejon y doña Juana de Rada y Ysabel del Bayo y doña Francisca de Cerbantes todas monjas profesas y velnegradas que son del dicho monesterio, las quales las dichas señoras abbbadesa y monjas en conformidad se concertaron e ygoalaron con Pedro de Berges, obrero de villa y vezino ques de la ciudad

de Tudela que presente declara estaba en esta manera que les haga un capitol conforme a la traça que queda en poder de mi Juan Malon de Echayde notario, la presente reportante de dos cruzeros y las paredes y cimientos y pilares que para la perfecion y seguridad de la obra conbinieren y con su terrado y si mas desto como son bancos y sillas y bidrieras le mandaren azer que lo aya de hazer y haga todo, y mas que aya de hazer un coro detras del coro que ahora esta echo en la yglesia del dicho monesterio para que salgan por el las religiosas del dormitorio y que lo haga con su puente y bueltas y el antepecho que a de salir azia el coro con su alquitirura le aga y ciertos campos que a de aber // en el antepecho que aya sus claraboyas o lazos de algez y si mas desto quisieren que haga de obra como son pilares o portales o reparar algunas paredes que lo aya de hazer dandole alguna ayuda de dinero para ello y quel convento le de para hazer toda la dicha obra ladrillo y fusta y teja y clabazon la que fuere menester para la obra que a de azer y para los andamios y que despues de echo todo lo susodicho de obra que toda la obra sea tasada por dos oficiales puestos por las dos partes y que le paguen la tasa et cantidad en que fuere tasada, la metad luego que sea tasada y la otra metad desde el dia que la dicha obra fuere tasada en un año, y que pa durante que la dicha obra se haze la señora abbadesa le de bino, comer a como balga en Cascante quando se lo de y trigo lo necesario a como quiere quel trigo valiere por el mes de agosto primero beniente y todo lo demas que sea necesario pa la dicha obra que son peones y manos y algez y calcina que lo ponga el dicho P^o^ de Verges y a de dar toda la obra acabada en perfeccion para la pascua digo para la pasqua de mayo del año primero viniente de mil quinientos y sesenta y quatro años, y asentado lo susodicho a lo ansi a tener et guardar et cumplir et pagar la una parte para la otra y la otra para con la otra sin falta (…) // fueron a todo ello presentes por testigos llamados y rogados et por tales se otorgaron Miguel de Mendoça obrero de villa vecino de la ciudad de Tudela y Lorente Royo vezino del dicho lugar de Tulebras y lo firmaron las dichas partes / Abba / Pedro Verjes / Anna Ortiz de Bera / Ysabel de Aragues / Jimena Dezpeleta / Maria Labata / doña Francisca de Cerbantes / doña Ines de Castejon / Leonor de Gante / doña Joana de Rada / Isabel del Bayo.

16. Bibliografía: Tarifa Castilla, Mª J., 2005a, p. 442, y pp. 449-451; Tarifa Castilla, Mª J., 2012, pp. 20-21, y pp. 52-55; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, p. 91.

María Josefa Tarifa Castilla

121. Proyecto para el abovedamiento de la cabecera y el primer tramo de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de la Caridad de Tulebras (Navarra)

1. Título: Proyecto para el abovedamiento de la cabecera y el primer tramo de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de la Caridad de Tulebras (Navarra).

2. Fecha: 1563.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Tudela (Navarra). Archivo de Protocolos Notariales de Tudela [A.P.T.].

5. Signatura: A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563, f. 121 r.

6. Descripción, alcance y contenido: La traza, de autoría desconocida, reproduce la planta de

la cabecera semicircular románica y tramo contiguo de la nave de la iglesia medieval del monasterio cisterciense de Santa María de la Caridad de Tulebras, cuyo muro perimetral, reforzado por contrafuertes rectos al exterior, ha sido entintado de marrón oscuro para remarcar su grosor, quedando delineado al exterior con tinta negra. Este dibujo fue proporcionado por las monjas del cenobio navarro como modelo del nuevo abovedamiento a realizar en la iglesia abacial a mediados del Quinientos con elaborados diseños de bóveda de crucería, quedando incluido al final del documento notarial del contrato de la obra que las religiosas concertaron con el maestro Pedro Verges el 28 de octubre de 1563 (A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563, ff. 115 r-119 v).

El tramo rectangular de la nave que precede a la cabecera, del que queda separado por un arco acasetonado de tonalidad marrón, perfilado con tinta negra y decorado con rosetas en blanco, presenta un sistema de abovedamiento que parte de un esquema de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediantes ligaduras rectas, que se ve enriquecido mediante el tendido de combados. De las claves situadas en los diagonales arrancan, en sentido divergente, sendos combados de flexión convexa que alcanzan los terceletes poco antes de su encuentro, generando una nueva teoría de claves de las que arrancan nuevos nervios curvos cóncavos que presentan un punto de inflexión en su desarrollo y que van a morir a los puntos medios del tramo, generando con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallo quebrados mediante doble conopio. Las nervaduras de la bóveda han sido coloreadas con tinta sepia, a excepción de un combado convexo que no ha sido pintado, y las claves están ornamentadas con flores.

El proyecto de abovedamiento de la capilla mayor es de mayor complejidad en su diseño al multiplicar el número de nervios empleado en el mismo, que se adapta perfectamente a la planta semicircular de la cabecera románica del templo, dividida en nueve sectores, todos triangulares, menos los dos inferiores, en los que se observan dos teorías de combados. Todas las nervaduras de la bóveda están coloreadas con tinta ocre, a excepción de dos combados convexos, y las claves tienen dibujadas flores, que debían ejecutarse en yeso, pintadas de tonalidad amarilla.

En la muestra se dibuja, con una tonalidad ocre más clara, una línea que delimita todo el perímetro interior del templo, a la manera de la moldura que debía recorrer la parte superior de los muros del templo, —rafe que según expresa una de las cláusulas de la obra, el maestro Pedro Verges debía ejecutar a la misma altura y del mismo modo que la existente en el resto de la nave del templo—.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno, aunque presenta dobleces. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Uso de la aguada para la potencia masiva de los muros.

10. Dimensiones: 36 x 25,4 cm.

11. Anotaciones: En la parte inferior izquierda del recto se anotó la cifra *121* correspondiente a la paginación originaria del folio del contrato notarial en el que el dibujo se encontraba inserto, junto a una inscripción posterior escrita a lápiz con el número *243*. En el vuelto del papel, foliado con el número *120*, el diseño está identificado con la inscripción: *Traça de la obra de la yglesia de Tulebras que se dio a XXVIII de octubre año de 1563 a Pedro de Verges*. En el espacio ocupado por la planta de la cabecera del templo firman las mismas personas que rubrican el contrato de ejecución de la fábrica, a saber, la abadesa del monasterio, que al presente era Ana Pasquier, el hermano de esta, Ojer Pasquier, que ocupaba el cargo de justicia en la próxima localidad de Tudela, el albañil que se comprometió a materializar la obra, Pedro Verges y las monjas de dicho cenobio: *Ojer Pasquier / La abba / Pedro Verjes / Anna Ortiz de Bera / Ysabel de Aragues / Jimena Dezpeleta / Doña Francisca de Cerbantes / Jeronima de los Nabarros / Doña Ines de Castejon / Leonor de Gante / Doña Joana de Rada / Ysabel del Bayo / Margarita Dezpeleta / Ysabel Labata*.

12. Escala: Sí, sin precisar la unidad de medida, dibujada en la parte exterior derecha de la cabecera, en el espacio comprendido entre dos contrafuertes. Consiste en una línea de seis puntos de 2,15 cm (un punto cada 0,4 cm) y otro punto más distante, que suma una distancia total de 4,1 cm.

13. Observaciones: Originariamente la traza se encontraba cosida al documento notarial de contratación de la obra (A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563, ff. 115 r-119 v), adjunto al final del mismo, en el pliego de papel correspondiente a los folios 120 r-121 r. Recientemente, el dibujo ha sido extraído con objeto de depositarlo en otra sección del mismo

archivo de nueva creación, la "Sala ignífuga", destinada a reunir y custodiar con mejores condiciones de conservación todos los diseños existentes en este fondo de protocolos notariales tudelano. La traza se sigue identificando con la misma signatura que tenía anteriormente en la sección de protocolos notariales.

14. Comentario: Este dibujo, de autoría anónima, fue presentado por las monjas cistercienses del monasterio navarro de Tulebras, presididas por la abadesa Ana Pasquier de Eguaras (1559-1573), en la escritura de contratación que firmaron el 28 de octubre de 1563 con Pedro Verges, obrero de villa vecino de Tudela, quien debía cerrar la bóveda la capilla mayor y del tramo contiguo de la nave de la iglesia monacal de acuerdo al referido modelo, tal y como expresa el documento notarial, *conforme a la traza questa tomada por el señor Oger Pasquier justiçia de la dicha çiudad de Tudela y la dicha señora abadesa.* Según refieren las cláusulas recogidas en dicho acuerdo, Verges debía construir estas bóvedas de crucería con ladrillo y yeso, quedando separadas por un arco acasetonado decorado con rosetas, cerrando la cabecera a mayor altura, de cuyas claves principales colgarían florones de madera dorada y policromada que proporcionarían las religiosas, obra que concluiría para abril de 1565 y para la que presentó como fiador del cumplimiento del contrato a Juan de Paganduro, obrero de villa avecindado en Tudela (A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563, ff. 115 r-119 v).

Esta intervención arquitectónica de mediados del Quinientos tuvo por objeto reemplazar la anterior bóveda medieval pétrea por otro sistema de abovedamiento de nervios a ejecutar en ladrillo y yeso, similar al dispuesto hacía apenas unos años, a mediados de la década de 1550, en los otros cuatro tramos de la nave del templo, en sustitución de una techumbre provisional de madera, para lo cual Verges debía *derribar el casco del cruzero que ahora esta hecho de piedra y sus arcadas*. Esta remodelación edilicia fue posible gracias al generoso donativo de quinientas libras jaquesas entregado por el arzobispo de Zaragoza, Hernando de Aragón (1539-1575), visitador general del Císter en Aragón y Navarra, motivo por el que fue colocado su escudo de armas en las claves polares de las bóvedas, colgando de los florones de madera dorada de disposición circular formados por candelabros y motivos vegetales, al igual que sucede en otros edificios que se vieron beneficiados por su financiación y promoción artística, como es el caso de las bóvedas que cierran la ampliación llevada a cabo por dicho arzobispo en la Seo de Zaragoza unos años antes, entre 1546 y 1550.

La obra fue supervisada el 27 de mayo de 1565 por los obreros de villa Juan de León, vecino de Tarazona, nombrado por las monjas, mientras que Verges presentó de su parte a Pedro de Azpeitia, avecindado en Tudela, quienes la dieron por *buena y en perfection conforme a la traça quel dicho P^o^ de Verjes estaba obligado a hazerla sin faltar nada*, ya que el diseño fue seguido al pie de la letra (A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1565, ff. 122 r-125 r).

Como resultado de la materialización fidedigna de la traza, hoy en día se pueden seguir apreciando las complejas bóvedas de crucería de ladrillo y yeso fabricadas sobre los muros de la cabecera románica del templo y el primer tramo de la nave, quedando ambos espacios separados por un arco de medio punto acasetonado decorado con rosetas de yeso, tal y como estipulaba el contrato de 1563, acorde a la decoración renacentista propia del momento. El referido tramo de la nave que precede a la cabecera presenta el mismo diseño de abovedamiento que los otros cuatro tramos de la nave medieval del templo, que habían sido cerrados de nuevo con una bóveda de ladrillo y yeso bajo el abadiado de María de Beaumont y Navarra (1547-1559). Dicha intervención también pudo ser acometida gracias al respaldo económico del arzobispo Hernando de Aragón, quien le otorgó a la abadesa quinientas libras para reparar la cubierta provisional de madera de la iglesia colocada tras el derrumbe del primitivo abovedamiento medieval pétreo de bóveda de cañón apuntado, como revelan igualmente las armas del prelado dispuestas en las claves polares de las bóvedas de la nave. Por ello, en la contratación de la obra de 1563 se expresó que Verges acometería las bóvedas de la cabecera y tramo contiguo *principiando desde donde esta rematada con las armas del Illmo Señor arçobispo de Çaragoça en adelante hasta acabar toda la capilla mayor.*

Estas complejas bóvedas de crucería de herencia tardogótica, que tuvieron un prolongado uso a lo largo del siglo XVI, rompen con el riguroso lenguaje desornamentado impuesto por la Orden cisterciense, adecuándose a los nuevos gustos estéticos que imperaban en el Quinientos. Se trata de bóvedas muy parecidas a las existentes en otras obras promovidas y financiadas por el mismo arzobispo Hernando de Aragón, como las utilizadas en el refectorio del monasterio de San-

ta María de Veruela (1548), en el que el prelado aragonés desarrolló una importante labor de promoción artística; una dependencia de planta rectangular y de una sola nave dividida en cinco tramos, cuyo abovedamiento pudo ser el modelo que se impuso a seguir en la iglesia de Tulebras. Estas bóvedas también están relacionadas con el abovedamiento que este mismo religioso promovió en la Seo de Zaragoza, concretamente las correspondientes al atrio de la Pabostría, realizadas por Charles de Mendibe entre 1555 y 1557, por lo que debemos ver en estas coincidencias el gusto del promotor y de sus asesores artísticos hacia ese tipo de bóvedas de crucería que imperan en aquellos proyectos edilicios que sufragaba. Dichos abovedamientos también se hacen presentes en otros monasterios cistercienses de la rama femenina que estaban sometidos a la jurisdicción de dicho prelado, en los que asimismo emprendió reformas arquitectónicas, como es el caso de Cambrón (1550-1565) y Santa Lucía de Zaragoza (a partir de 1561).

Por otro lado, tal y como quedó especificado en el documento de contratación de la obra de Tulebras, Verges ejecutó las claves secundarias *de aljez de buen talle*, pero quedó exento de realizar las claves polares de la cabecera y tramo contiguo del que pendería el escudo del arzobispo de Zaragoza que sufragaba la construcción, ya que debían labrarse de madera dorada como las existentes en las bóvedas de los otros cuatro tramos de la nave, motivo por el que quizás dichas claves de madera no se dibujaron en la traza facilitada por las monjas para acometer la fábrica, ya que en el polo aparecen rosetas de mayor tamaño a las representadas en las claves secundarias.

Finalmente, es visible en la iglesia la cornisa dibujada en la traza a lo largo del muro perimetral interior, en el que apoyan los nervios de la bóveda de la cabecera y el tramo contiguo, al igual que sucede con el resto del abovedamiento de la nave monacal, rafe que también se comprometió a realizar Verges a la altura y manera del existente en el resto de la nave.

La existencia de esta traza fue dada a conocer por el Padre Colombás en su monografía dedicada al monasterio de Tulebras que vio la luz en 1987, sin referir más información al respecto, ni reproducirla gráficamente, siendo analizada posteriormente con mayor detenimiento en los diferentes estudios acometidos sobre este cenobio cisterciense, recogidos en el apartado "Bibliografía".

15. Unidades de descripción relacionadas: El anónimo dibujo con el proyecto de las bóvedas de crucería que habían de cerrar la capilla mayor y el tramo contiguo de la nave medieval de la iglesia cisterciense del monasterio de Tulebras, fue inserto en la escritura notarial de contratación de la obra fechada el 28 de octubre de 1563, firmada entre las religiosas del cenobio y el maestro ejecutor de la misma, Pedro Verges, que reproduce parcialmente Colombás en su estudio del cenobio y que recogemos a continuación (A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563, ff. 115 r-119 v):

/f. 115 r/ *Carta de la obra de la capilla mayor del monasterio de Tulebras / Sepan quantos esta carta pu^ca^ de obra y obligaçion bieren como en el monesterio de Santa Maria de la Caridad del lugar de Tulebras, della Horden del Cistel estando ajuntadas a capitulo a son de canpana tras la red del parlatorio ques lugar a do otras bezes para tratar y concluyr semejantes autos que este se suelen ajuntar a capitulo la señora abbadesa y rreligiosas del dho monesterio en el qual capitulo y ayuntamiento se hallaron y fueron presentes la muy mag^ca^ y R^da^ señora doña Ana Pasquier, abbadesa del dho monesterio y las muy debotas religiosas Ana Ortiz de Bera y Ysabel Aragues, y Esmena Dezpeleta, y doña Ynes de Castejon y Leonor de Gante y doña Juana de Rrada, y doña Francisca de Cervantes y Ysabel del Bayo y Jeronima de los Nabarros y Margarita Dezpeleta y Ysabel Labata, todas monjas belnegradas conventuales que son del dho monesterio, todas las que al pnte en el residen della una parte, y della otra parte parecio en propia persona en el dicho capitulo P^o^ de Berges, albañir, vez^o^ della ciudad de Tudela y dixeron anbas dos dichas partes a mi Juan Malon Dechayde mayor de dias scribano real vez^o^ della villa de Cascante ante los t^os^ infrascriptos que son conbenidos en esta manera que para el mes de abril del año que se contara del nascimin^to^ del s^or^ de mil quini^tos^ y sesenta y çinco el dicho Pedro de Verges albañir se obligaba e se obligo de hazer por sus manos y de sus offiçiales en toda perfection a pareçer de offiçiales que dello sepan y conforme a una traça que dieron firmada de sus nonbres en poder de mi dicho notario, toda la obra que ha de hazer nueba* /f. 115 v/ *en la yglesia del dicho monesterio, principiando desde donde esta rematada con las armas del Illmo Señor arçobispo de Çaragoça en adelante hasta acabar toda la capilla mayor y con las capitulaçiones, condiciones y conbenios siguientes / Primeramente es condiçion quel dicho Pedro de Verges albañir sea tenido y obligado a derribar el casco del cruzero que ahora esta*

hecho de piedra y sus arcadas todas, dende la obra que agora hesta hecha de aljez y ladrillo, ques dende la quarta capilla contando desde la pared que confrenta con el dormitorio adelante asta el cabo de la yglesia y saque toda la piedra que cayere y desconbre la yglesia al corral questa junto a San Benito, y que afonde y desconbre todo lo que fuere menester hasta que benga el suelo al nivel dello questa antes hecho, ecepto que queden dos gradas pequeñas en la capilla mayor de subida de manera que este dos palmos pequeños mas alta la capilla mayor que la yglesia. / Ytem, es condiçion quel dicho maestro sea tenido y obligado a picar todos los pilares que caen en la obra questa por hazer a la cara de la pared porque la capilla mayor quede igual a la cara de la pared de la yglesia, ecepto al entrar que salgan los dos pilares della pared quadrados y sobrellos buelba un arco de manera queste bien, y que de alli atras azia la obra nueba buelba una capilla de la traza questan hechas las obras, y pique y adobe el pilar questa junto a lo nuebo de cada parte y adobe que no aya diferencia a los otros questan en lo nuevo questa hecho y que del arco adelante en la capilla mayor que buelba su cabeça /f. 116 r/ *de yglesia conforme a la traza questa tomada por el señor Oger Pasquier justiçia de la dicha çiudad de Tudela y la dicha señora abbadesa. / Ytem, es condiçion, quel dico maestro sea tenido y obligado de hazer un rrafe todo alrrededor de la yglesia de lo questa por hazer de la altura y manera questa hecho el otro de la obra questa hecha y al mismo nivel del questa hecho y adobe los rrespaldos que caen en lo que se a de hazer nuebo de manera que no los traspase el agua que cae de los tejados. / Ytem, quel dicho mro sea tenido y obligado a hechar sus tirantes buenos y sus tijeras nec^as^ para el dicho tejado y fustes de quatro a quatro palmos buenos y sus tablas y haga su tejado muy bien a probecho, y aga sus çeros de rejolaençima las tijeras y por medio de la yglesia y en la cabeça en donde biniere cada ochabo donde dize los rrespaldos questan ya hechos y todo bien a probecho. / Ytem, es condiçion quel dicho maestro sea tenido y obligado a acabar las dichas dos capillas, dondes la capilla mayor de la caveça y la otra capilla conforme a las otras bien acabadas de todo punto con su cornisa y alquitrabe y su letrero en el frissso como ba lo otro, y sus armas como estan hechas en los otros escudos questan hechos en lo que aora esta hecho, y que las llabes de arriba sean hechas de aljez de buen talle, ecepto la de medio de la caveça de la yglesia y la de* /f. 116 v/ *medio el arco, y la otra de medio la otra capilla, que an de ser estas llabes como ban las otras de madera doradas, y estas sean obligadas las dichas señora abbadesa, monjas y convento del dicho monesterio a ponerselas de manera quel dicho maestro no sea obligado a poner llabe ninguna de madera, y que en el arco que se a de hazer en el entrar de la capilla mayor lo aga artesonado con sus rosas de aljez y sus pilares labrados de moldura llana de alto abajo y que aya de dexar acabadas las dichas capillas y luçidas y enpedradas conforme como ban las otras questan hechas y que si les parecera que en la capilla mayor heche un color pardo que lo heche y aya denladrillar el suelo de abaxo y hazer sus gradas necesarias y cerrar unas ventanas questan hechas de piedra y si les pareçiere que quede alguna y fuere menester hazerla mayor y poner su bidriera o de aljez algunas claraboyas las aya de poner de manera que aya de acabar toda la dicha obra a contento del dicho señor justiçia y la señora abbadesa, y hazer sus altares neçesarios en la dicha yglesia, los bancos neçesarios a los lados de la yglesia para que se sienten los que ban a oyr los dibinos oficios que sean seglares. Ytem, es condiçion, quel dicho P^o^ de Verges maestro sea tenido y obligado a poner toda la maniobra necesaria para la dicha obra sin darle nenguna cosa de maniobra dondes aljez, ladrillo, cruzero, teja, fusta, clabazon, manos de maestros y peones y traerse la agua necesaria a la obra y sea tenido y obligado a rreparar todo el tejado y cerros de la yglesia a su costa sin darle para ello mas que para la otra obra y rrepare todo lo que fuere necesario en la dicha yglesia y ponga lo necesario para ello y poner bazia de masar bacietas, capazos, tinos conportas, cantaros y pozales sin darle para la dicha obra nada.* /f. 117 r/ *Ytem, quel dicho maestro sea tenido y obligado a dar sacada el agua della dicha obra y bueltos los cruzeros por todo el mes de septiembre primero biniente que se contara del año mil quinientos y sesenta y quatro, y aya de dar acabada toda la dicha obra como dize esta capitulaçion de todo punto sin haber que hazer en ella nada por todo el mes de abril que se contara del año mil y quinientos y sesenta y çinco. / Ytem, es condiçion que para ayuda de hazer la dicha obra le ayan de dar al dicho maestro por las tandas siguientes trezientas y ochenta libras jaquesas de a diez rreales la libra, primeramente, le ayan de dar luego para probeerse de fusta para andamios y tejado çien libras y para pasqua de nabidad primera biniente para proberse de aljez y ladrillo y lo*

necesario a la dicha obra le ayan de dar otras çien libras, y enpeçando la obra le den para ayuda de hazerla çinquenta libras y desque tenga buelta las capillas o sacada lagua le den otras çinquenta libras y quando quisiere enpeçar a luzir y bozellar los cruzeros para ayuda de aljez y acabarlos le den ochenta libras y con estas trezientas y ochenta libras de acabada la dicha obra de la yglesia y que luego que sea acabada aunque fuere antes del dicho tiempo sea tasada la dicha obra por dos maestros nonbrados por las partes, el uno por la parte de las dichas señora abbadesa y monjas, y el otro por la parte del dicho maestro, y que lo questos dos maestros declararen y tasaren que bale la dicha obra aquello sean obligados el dicho señor justiçia y la señora abbadesa pagar luego en contado al dicho maestro. /f. 117 v/ *Ytem, que las dichas señora abbadesa, monjas y convento sean obligadas a dar al dicho maestro trigo y bino bueno ataja a como baliere en el tiempo que lo tomaren ataja y se aya de menos contar en cada tanda lo que tubiere tomado hasta la dicha tanda y les ayan de dar camas francas las dichas señora abbadesa y convento. / Ytem, es mas condiçion que si el dicho P^o^ de Verges muriese sin acavar la dicha obra, en tal caso que lo questara hecho y obrado y los materiales que tendra traydos a la dicha obra sean tasados con juramento por dos offiçiales y rreconoçida la obra y si fueren buenos los materiales y lo questara obrado obra fixa y segura y perfecta y conforme a la traça que a los herederos del dicho Verges se le pague lo obrado y materiales por la dicha señora abbadesa y convento, y si tubiere rreçebidos mas dineros de lo que montara la dicha obra y materiales que el fiador del dicho Verges y sus herederos y los herederos del dicho Verges los ayan de restituyr y pagar a la dicha señora abbadesa y convento, y en sus manos y poder sea de cobrarlos de quien mas querran dellos. / Y asentados los dichos capitulos y cada uno dellos y aquellos leydos y publicados desde la linea primera hasta la postrera a boz alta y claramente de manera que las dichas partes y cada una dellas las pudieran bien oyr, entender y comprehender* /f. 118 r/ *dixeron que ansi lo dezian y querian que se hiziese y asentase, presente estando a todo lo susodicho el muy mag^co^ señor Ojer Pasquier justicia de la çiudad de Tudela, depositario que dixeron es del dinero quel Illmo Señor arçobispo de Çaragoça que de presente es a dado y librado para que se haga la dicha obra, prometio que siempre que la dicha señora abbadesa le de o enbie çedula para que del dicho deposito de al dicho Verges dineros de los que a de rreçebir por la dicha obra conforme a los dichos capitulos, que el se los dara y pagara y fue desto contento el dicho convento con que el dicho señor justiçia reçiba del dicho Verges carta de conosçimiento del dinero que le diere pagada con la zedula della dicha señora abadesa y contento el dicho Verges el convento se los tomara en quenta del dicho deposito al dicho señor justicia para todo lo qual que dicho es cada cosa y parte dello ansi lo cumplir, pagar y obserbar segun y como della parte de arriba se contiene cada una della dichas partes por lo que a lo cunplir, obserbar y pagarle cosa gastaren, y el dicho señor justicia a dar el dicho dinero al dicho Verges como esta dicho y el dicho Verges a hazer acavar al dicho tiempo la dicha obra conforme a los dichos capitulos y traça fixa y perfecta y sinbicion a conoscimiento de oficiales buenos y abiles y la dicha señora abadesa monjas y convento a que la pagar a los dichos plazos como dicho esta, obligaron todos los bienes, rentas y provechos y emolumentos del dicho monesterio habidos y por haber y el dicho P^o^ de Verges su persona y bienes habidos y por haber y dieron poder cunplido por las partes a qualesquiere justicias e juezes de su mag. et de qualesquiere fueros y jurisdiçion que sean et deste negocio puedan* /f. 118 v/ *y deban conocer para la solucion de cumplimiento dello questa dicho como si fuese sentencia definitiva de juez competente pasa en cosa juzgada y renunciaron qualesquier leyes, fueros et derechos et prebilegios y prematicas et partidas et hordenamientos reales hecho y por hazer eclesiasticos y seglares que en favor suyo de qualquier de las dichas partes haga y a ley del dcho en que dize que qualquier que renuncia su propio fuero y se somete a jurisdicion extraordinaria que antes del pleito contestado se puede arrepentir y declinarla y a la ley en que dize que qualquier nunçiaçion de leyes fecha no bala y a mayor cumplimiento el dicho P^o^ de Verges dio y presento a las dichas señora abadesa monjas y convento por su fiador y llano cumplidor de todo lo susodicho cada cosa y parte dello et contenido en los dichos capitulos que le fue todo por mi dicho notario ante los testigos de yuso scriptos leydo claramente desde la linea primera hasta la postrera de manera que lo pudo todo muy bien oyr y comprehender sin embargo que a todo ello habia estado presente a saber es a Juan de Paganduro, obrero de la villa, vezino de la ciudad de Tudela / el qual entendido y conprehendido que dixo ha lo suso dicho y este negocio por*

tal fiador y llano complidor por esta carta se presento y otorgo por el dicho P^o^ de Verges y ansi el dicho Verges como principal y el dicho Juan de Paganduro, como su fiador e principal pagador y cumplidor, los dos juntamente de mancomun y a boz de uno y cada uno dellos por si y por el todo (…) /f. 119 r/ *que cumpliran llanamente sin difugio ni renombramiento alguno todo lo suso dicho y en este carta y capitulos contenido y conforme a ellos para con las dichas señora abadesa, monjas y convento que de presente son y aldelante en qualquiere tiempo seran so pena de quinientos ducados de oro biejos para el dicho convento y monesterio (…)* /f. 119 v/ *et yo dicho notario de su pedimiento y requesta de todos los de suso nombrados lo rreporte y testifique que fecho fue aquesto segun y como dicho es en el dicho lugar y capitulo, a los beynte y ocho dias del mes de octubre del año del nascimiento de nuestro señor Jhesuxristo de mil quinientos y sesenta y tres años, fueron a todo ello presentes por testigos llamados y rrogados et por tales nonbradamente se otorgaron, son a saber, don Luis Carabajal, clerigo del dicho monesterio y Gaudioso de Agreda, vezino de la billa de Cascante y lo firmaron las dichas partes salvo el dicho fiador que dixo que no sabe screbir, y a su ruego lo firmaron por el los dichos testigos. / Abba, Ojer Pasquier / Pedro Verjes / Anna Ortiz de Bera / Ysabel de Aragues / Jimena Dezpeleta / doña Francisca de Cerbantes / Jeronima de los Nabarros / doña Ines de Castejon / Leonor de Gante / doña Joana de Rada/ Ysabel del Bayo / Margarita Dezpeleta / Ysabel Labata / don Luys Carabajal testigo / Gaudios Dagreda testigo / Y firma de mi Juan Malon de Echaide, not^o^.*

La obra fue ejecutada conforme a la traza presentada, tal y como expresaron en su declaración del 27 de mayo de 1565 los obreros de villa Juan de León y Pedro de Azpeitia, nombrados por las monjas y Verges, respectivamente (A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1565, ff. 123 v-124 v):

/f. 123 v/ *En el nonbre de nuestro señor Jhesucristo Sepan quantos esta sentençia, declaraçion y tasacion vieren como en el monesterio de Santa Maria de la Caridad del lugar de Tulebras a los beynte y siete dias del mes de mayo del año del nascimiento del señor de mil quinientos y sesenta y çinco años por ante los testigos de yuso escriptos por mi Juan Malon Dechayde mayor de dias escribano rreal vezino de la billa de Cascante, les fue yntimado el poder conpromiso que este dicho dia por ante mi como notario han dado la Ilustre Señora doña Ana Paquier abbadesa del dicho monesterio y Pedro de Berjes, albañir vezino de la billa de Cascante a maestre Juan de Leon bezino de la ciudad de Taraçona y a Pedro Dezpetia vezino de la ciudad de Tudela obreros de billa para ver y tasar la obra quel dicho Berjes a hecho en el dicho monesterio como mas largo consta por el dicho poder y compromiso el qual intime a los dichos arbitros y quales les ley del principio al fin claramente que lo pudieran oyr y entender y visto y oydo aquel fue aceptado por los dichos maestre Leon y Azpeitia arbitros y despues de haberlo aceptado visitaron bieron y tantearon toda la dicha obra y los capitulos y la traça conforme a como el dicho Berjes estaba obligado a hazerlo ansi la dicha traça y capitulos como toda la demas que las dichas partes les informaron que habian de ber y tasar y visto lo uno y lo otro y tomando segun dixeron ante todas cosas a Dios nuestro Señor delante sus ojos de quien todo reto juicio procede procedieron en declarar conforme al dicho su poder la dicha obra en su poder comprometida como se sigue: Primeramente dixeron que la dicha obra esta hecha buena y en perfection y conforme a la traça quel dicho Pedro de Berjes estaba obligado a hazerla sin faltar nada y que por tal obra fixa y buena y* /f. 124 r/ *perfecta la declaraban y declararon. / Otrosi dixeron que tasan y declaran que bale la obra questa hecha en la yglesia del dicho monesterio por el dicho Pedro de Berjes ansi en la capilla mayor como en la capilla de San Benedit y en otro cruzero questa entre la dicha capilla mayor y el cuerpo otro de la yglesia y lebantados tejados bobedas y paredes y en fin todo lo que era cargo a hazer el dicho Berjes conforme a la dicha traça y capitulos todo tanteado y mirado por menudo que hallan que bale ochoçientos y siete ducados y tres rreales y medio y que esto deberan la dicha señora abbadesa y conbento por la dicha obra al dicho Berjes salbo lo que ya pareçieren que tiene rrescebido para en pago y desquento dello y que en los dichos ochoçientos y siete ducados y tres rreales y medio mandaron quel dicho Pedro de Berges a su propia costa sin darle mas de la dicha tasa sea obligado a acabar de hazer en perfection conforme a la otra obra questa hecha en la dicha capilla mayor la capilla que tiene enpeçada a hazer del glorioso San Benedit junto a la capilla mayor con su concha y altar y ladrillar y bobedas y boçellar y todo lo que falta para hazerla a perfection como toda la dicha obra questa hecha en la dicha capilla mayor haziendo bancos y todo lo*

demas y que de la dicha cantidad que adjudican aya de haber el dicho Berjes la dicha señora abbadesa detenga en su poder cinquenta ducados que no se los de hasta que la dicha capilla de San Benedit aya acabado de hazerla en la perfection questa dicho y ansi lo declararon y mandaron en birtud del dicho su poder. / Otrosi tasaron y declararon que bale la obra quel dicho Berjes tiene hecha en el coro y sacristia y confesonario de la dicha yglesia y el capitol que a hecho nuebamente, que son obras fuera de la dicha traça /f. 124 v/ *y capitulos ciento y nobenta y tres ducados y tres rreales y medio de manos y aljez y fusta del coro sin contar otra cosa y que ansi lo declaran y tasan todo lo qual que dicho es tasaron y declararon que balen las dichas obras y se debe pagar por ellas y mandaron a las partes loen esta su declaracion y sentencia so las penas del compromiso en las quales desde ahora para la hora que no loaren condenaron a la parte contrabeniente y adjudicaron las dichas penas como por el compromiso se contiene y las dichas partes las tienen señaladas y diputadas y mas se adjudicaron por sus esportulas y trabajo sostenido en la dicha tasa cada seis ducados y mas mandaron se den al escribano por el compromiso y sentencia intimidaciones salvo la engrosa dos ducados pagaderos todas las dichas esportulas y escribano a medias por entrambas las partes cada una de las dichas partes la mitad y asi lo señalaron pronunciaron y declararon en estos escriptos y por ellos pidieron a mi el dicho escribano lo asentase y reportase por auto publico y lo intimase a las dichas partes y a los presentes rogaron que fuesen dello testigos et yo el dicho escribano doy fe que a su pedimiento y requesta de los dichos arbitros lo reporte y testifique que fecho fue a questo segun y como dicho es dia mes año y lugar suso dichos fueron a ellos testigos por tales nombradamente se otorgaron Francisco Sanchez vezino de la billa de Cascante y Juan Nuñez vezino del dicho lugar de Tulebras y lo firmo ante el dicho Pedro Dezpetia y por el dicho maestre Leon que dixo no sabia escribir y a su ruego lo firmo el dicho Francisco Sanchez testigo y Juan Nuñez testigo no lo firmo porque no sabia / Francisco Sanchez / Pº de Azpeitia / y firma de mi Juº Malon de Echaide, not.*

16. Bibliografía: Colombás, G. M., 1987, pp. 349-352; Tarifa Castilla, Mª J., 2005a, pp. 442-443, y pp. 446-447; Tarifa Castilla, Mª J., 2012, pp. 20-21, 41-44; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, pp. 91-92.

María Josefa Tarifa Castilla

122. Proyecto para la parroquia de San Martín de Soravilla, en Andoáin (Guipúzcoa)

1. Título: Proyecto para la parroquia de San Martín de Soravilla, en Andoáin (Guipúzcoa).

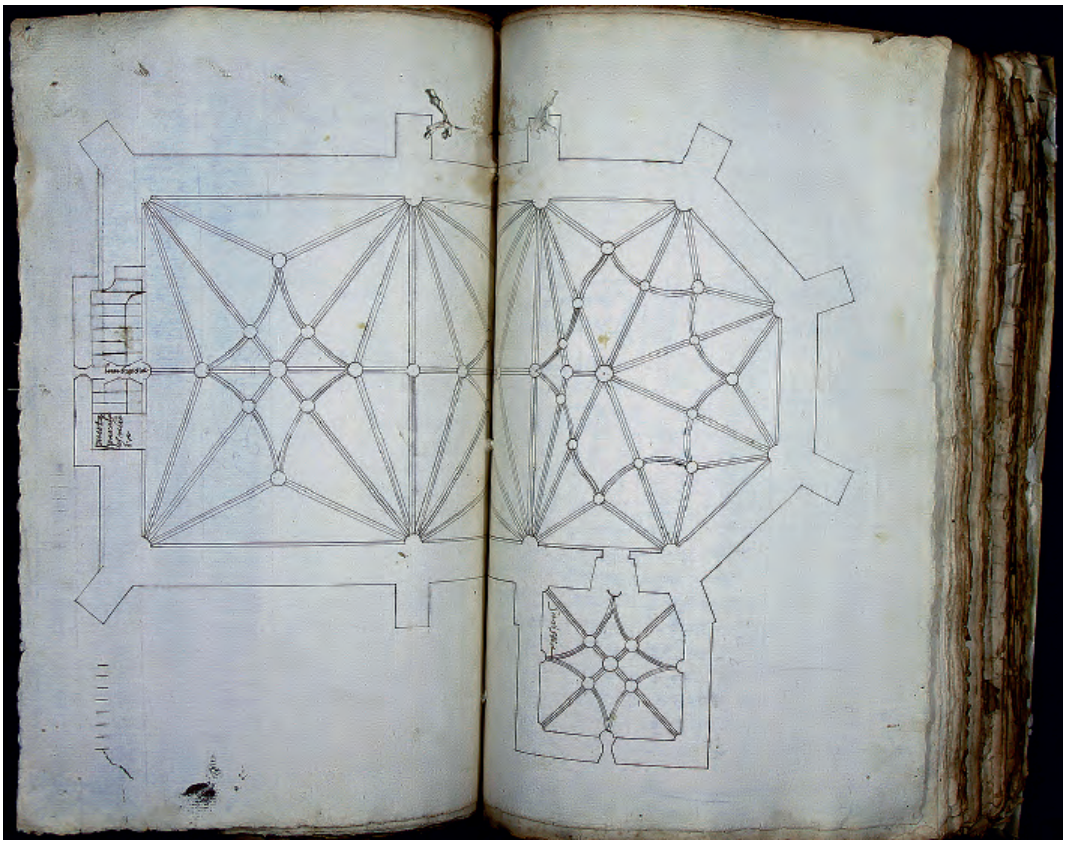
2. Fecha: 1564.

3. Autor: Juan de Marrubiza.

4. Localización: Tolosa (Guipúzcoa). Archivo General de Guipúzcoa.

5. Signatura: Protocolos del Partido Judicial de Tolosa, Legajo 1513, ff. 139 r-142 v. El diseño se encuentra entre los ff. 138-139.

6. Descripción, alcance y contenido: Representa la planta del templo proyectado, con el corte de los muros, pero sin relleno ni sombra alguna en estos; el corte dado es muy convencional, pues si bien el acceso a la sacristía se interpreta sin ambigüedad, el de la puerta principal es sustituido por el de la escalera de subida al coro, que se mezcla con la saetera del imafronte (la única junto con la de la sacristía), al estilo de los dibujos más anticuados; la representación de las bóvedas es correcta, mostran-



do el voladizo de sus arranques en varios lugares. Los nervios se representan con tres líneas, salvo los formaletes paredaños, que son solo de una. Las claves son simples círculos, dibujados con diámetros proporcionales a su centralidad. Con estos elementos gráficos se plantea un edificio tradicional de una nave, formada por dos tramos rectangulares y una cabecera profunda, configurada por un tercer tramo, también rectangular, más el ochavado, bien integrado con el precedente. La sacristía, en el lado de la Epístola, prolonga la alineación del arco toral y la esquina de un estribo radial, quedando por lo tanto ubicada de manera perpendicular el eje del edificio. Las bóvedas son de terceletes con combados, y nervio en el rampante longitudinal.

Este dibujo, que es un proyecto tardogótico planteado *ex novo*, muestra con claridad las transformaciones que sufrían las previsiones en el transcurso de las obras, incluso en edificios como este, que parece estar resuelto sin interrupciones, como se verifica al comparar estos datos con las consideraciones del apartado "Comentario".

7. Soporte: Está hecho en un papel verjurado, cuya filigrana muestra un guante festoneado; sobre los dedos aparece una corona de tres florones. Esta marca está bien atestiguada por Briquet (números 10901 a 11598) en muchos archivos franceses entre 1517 y 1566.

8. Estado de conservación: En apariencia es bueno, aunque muestra pequeñas manchas de humedad y de tinta, y roturas pequeñas producidas por la encuadernación.

9. Técnica: Está trazado de manera expeditiva, con tinta sepia oscura sobre rasguño previo, todo a regla y compás, con terminación a mano alzada, es-

pecialmente en los nervios de doble curvatura. Además se advierten errores raspados en la zona de los pies, incluso los nervios entran descuidadamente en las claves.

10. Dimensiones: 29,4 cm de altura por más de 38 cm de lado a lado con el volumen abierto tanto como es aconsejable.

11. Anotaciones: En el recto: *Sacristia* / *Puerta para la escallera* (sic) / *Lumbrera*.

12. Escala: Muestra dos pitipiés, uno casi borrado a los pies del edificio, en el lado de la Epístola, junto a la puerta, y otro, definitivo, un poco más hacia el sur, con siete divisiones, midiendo 30 mm; comparando las medidas de la fachada del edificio real con las homólogas del dibujo y el pitipié final, que carece de numeración y unidades, se deduce que la escala implícita debe de ser 1:72.

13. Observaciones: Dibujo encuadernado en un volumen de protocolos notariales del escribano Juan Martínez Legarra, concretamente en el auto del día 23 de junio de 1564, correspondiente a las condiciones de la obra; el dibujo va intercalado entre los ff. 138 y 139, ocupando el pliego de condiciones los ff. 139 r-142 v.

14. Comentario: Aunque la existencia de este templo está documentada desde el año 1419, el edificio actual (visitado los días 25 y 27 de abril de 2010) corresponde al proyecto representado mediante esta traza, aunque difiere de ella en varios elementos importantes; por lo pronto la bóveda que, con la poligonal, forma la cabecera, según el dibujo, no se construyó, pero el tramo de nave más próximo tiene, como si fuera un crucero incipiente, sendas bóvedas ojivales, yuxtapuestas en los costados meridional y septentrional. Por ello la sacristía se adosó a uno de los lados ochavados de la cabecera, quedando inclinada respecto al eje del edificio, aunque en el lugar previsto, aproximadamente. Destaca la práctica ausencia de ventanas, como en el dibujo, y que la puerta principal sea la versión más simplificada posible de un arco conopial con numerosas arquivoltas. Otra novedad es el arco apuntado que aparece por el exterior de la Epístola en el tramo de los pies. Seguramente la poca docilidad de la piedra gris oscura empleada dificultó cualquier floritura de cantería y aconsejó simplificar las nervaduras, que carecen de los combados que propone el dibujo. En un momento posterior se construyó el porche, sobre pilares, que protege de las inclemencias del tiempo los costados oeste y sur, que lleva una puerta nueva de acceso a la nave, tal vez abierta para sustituir al arco apuntado que hemos mencionado; también es un cambio muy radical el acceso al coro, que ocupa una parte sustancial del ámbito de los pies. El *maestre Juan de Marrubiça, vezino de la tierra de Amasa* (actual Villabona), pertenecía a una familia de canteros; existe documentación posterior, entre 1576 y 1580, que lo relacionan con las localidades navarras de Lerga, Arguedas y Leyre, y la zaragozana Biel (ficha nº 92), época en que era vecino de Eslava (Navarra).

15. Unidades de descripción relacionadas: Véase apartado “Observaciones”.

16. Bibliografía: Gómez Martínez, J., 1998, pp. 216-217; Ruiz de Loizaga, S., 2000; Tarifa Castilla, Mª J., 2005a; Tarifa Castilla, Mª J., 2008.

Alfonso Jiménez Martín

123. Proyecto y croquis para la construcción de una capilla en la iglesia de Santa María del Socorro del convento agustino de Caión, Laracha (La Coruña)

1. Título: Proyecto y croquis para la construcción de una capilla en la iglesia de Santa María del Socorro del convento agustino de Caión, Laracha (La Coruña).

2. Fecha: 1564.

3. Autor: Pedro Fernández.

4. Localización: Santiago de Compostela (La Coruña). Archivo de la Catedral de Santiago [A.C.S.].

5. Signatura: A.C.S., IG 714, Varia, doc. 180, f. 336 r-v.

6. Descripción, alcance y contenido: Son dos dibujos localizados en el mismo soporte de papel. En el recto se halla el diseño para la construcción de una capilla cubierta con una bóveda de terceletes de cinco claves a cuyo diseño se superpone otro por el que, de los puntos medios de cada uno de los tramos, arrancan sendas ligaduras rectas divergentes que van a morir a los diagonales, en otras cuatro claves. Estas van unidas entre sí mediante ligaduras rectas, generando el cuadrado en torno al polo. Las nueve claves se adornan con molduras concéntricas trazadas a compás: la central más grande, las cuatro del eje menores y las cuatro del cuadrado central todavía más pequeñas.

Las nueve puntas de la bóveda se apean en soportes de sección curva que según las condiciones de obra se tratarían de ménsulas (en la documentación *repisas*) y pilares. A la altura de las primeras, siguiendo dichas condiciones de obra, se preveía un friso rodeando todo el recinto destinado a contener una inscripción. Cuatro vanos abocinados, que se querían cerrar con vidrios, servirían para iluminar el interior, dos en el testero y uno en cada muro lateral, faltando en el proyecto el del muro sur por la rotura del papel de la traza. Los dos primeros guardan la suficiente distancia entre sí para permitir la instalación del altar. En el lado opuesto se dibuja la luz del arco que comunicaba la capilla con la nave de la iglesia.

El recinto se concibe cuadrado de 32 pies de ancho, 35 de largo y al menos 47 de alto. Los muros se prevén de 6 pies de grosor, con cuatro contrafuertes en las esquinas (con *tres pies mas quel grueso de las paredes*) para soportar el peso del abovedamiento.

En el vuelto del papel se halla un boceto de la bóveda de la capilla que por lógica cabe atribuir a Pedro Fernández. Se trata de un diseño de terceletes de cinco claves, en el que las claves en las que se funden los terceletes están unidas entre sí mediante nervios, aparentemente rectos, que generan, en su intersección con los diagonales, nuevas claves subsidiarias, y una suerte de cuadrado en torno al polo. El diseño está realizado en tinta negra, salvo una de las puntas, que se traza con tinta sepia.

7. Soporte: Papel que presenta, como filigrana o marca de agua, una mano con lo que parece un corazón en su interior y coronada por una flor de cinco pétalos.

8. Estado de conservación: Roto, con pérdidas y encuadernado en legajo.

9. Técnica: El diseño presenta marcas incisas de punta de plomo o plata en líneas trazadas a regla en la planta del edificio y agujeros de compás en el trazo de las claves y repisas de la bóveda, y se ha realizado con pluma y tinta sepia. En el boceto no se perciben marcas de instrumentos de dibujo, y se ha realizado con pluma y tintas negra y sepia.

10. Dimensiones: 26,5 x 39,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto: *Plan del lugar* / *Luz* / *Luzes* (dos veces) / (Firmado: *Tristan Dargiz* / *Pero Fernandez*). El texto adjunto en el recto y vuelto del papel corresponde a explicaciones de la muestra, luego utilizadas para la redacción de las condiciones de obra.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño y el boceto, junto con las condiciones de obra y el contrato de obra que le acompañan, fueron extraídos de un legajo notarial en fecha imprecisa y encuadernados en su forma definitiva en el volumen 2 de la Segunda Serie de Varia del Archivo catedralicio por el archivero Pablo Pérez Costanti.

14. Comentario: El diseño y el boceto se hallan adjuntos a las condiciones de obra (A.C.S., IG 714,

Varia, doc. 180, ff. 331 r-335 r) y al contrato que firma en Santiago el 23 de septiembre de 1564 Fernando Bermúdez de Castro, Señor de Montaos y Dubra, Señor de la villa de Caión y fundador del convento de agustinos, con los maestros de obras Tristán de Argíz y Juan de Cajigal, ambos residentes en Santiago, el último natural de las Cuatro Villas de la Costa de la Mar, para construir una capilla en la iglesia parroquial de Santa María del Socorro del convento de frailes agustinos de Caión, en Laracha, por quinientos ducados (A.C.S., IG 714, Varia, doc. 180, ff. 337 r-339 v). Las condiciones de obra la citan como *una capilla en la capilla principal del monasterio* sin especificar si se trata de la capilla mayor o de una capilla subsidiaria, mientras el contrato la referencia como *una capilla en la su villa e puerto de Cayon en el monesterio que alli tiene enpeçado de hazer en la dicha villa*. Según Jerónimo del Hoyo, cuando Fernando Bermúdez fundó el convento solo se comprometió a edificar la capilla mayor, a la que correspondería por tanto esta traza, siendo obligación de los frailes la construcción del resto de la iglesia y el edificio del convento.

En la escritura del concierto ambos operarios se obligan a seguir las condiciones de obra y la muestra

firmada por Pedro Fernández, maestro mayor de la catedral de Santiago. Se les conceden tres años para su construcción y el derecho a recurrir a los servicios de seis oficiales canteros y sus operarios. Bermúdez se compromete en el documento a entregarles a pie de obra la piedra, cal, arena, madera y clavazón necesarios para los trabajos, así como a darles alojamiento en una casa de la localidad mientras durasen los mismos. Basándose en las explicaciones escritas por Pedro Fernández en el mismo papel donde dibujó la muestra, las condiciones de obra especifican lo siguiente sobre cómo se debía de construir la bóveda: *Asimismo hes condiciçion que todo el casco de la dicha capilla se ara de buena pedreria blanca, ni rubia ni manchada, sino toda ella sana y buena y bien tratada asi la ynsarja como la pendentarja. La pendentarja baya por cada dos conforme a los ranpantes por sus galgas cada uno de por si y bien agraçiado todo. Y el molde de la eynzarja a de ser al romano con sus molduras de buena graçia, que en el diente de cada* (¿tangente?) *una gula echada al rebes. Alli abera un filete y despues un cadro atras de la gula de cada* (¿tangente?) *y despues abera otra moldura o gula media* (¿esasta?) *al contrario de la otra y con su cadro. Y con esto fenesera el dicho molde y* (entre líneas: *serbia toda la cruceria*) *esto correra en toda la dicha capilla esta horden ansi en eynzarja y ranpantes y formas y xarxamientos y todo lo demas tocante a la dicha capilla. El molde terna su cola al modo de cola de millano en que asiente la pendentarja y en el asidero. En el los pendentes tengan suficiente grusura. Las claves y crucetas que ubiere sean guarniçidas las traspasadas y rematadas cada unas en su ser como requyere el arte y el lugar adonde esta. Y ansimismo las claves sean guarniçidas de moldura conforme requere la cruzaria y su guarniçion de talla bien agraçiada y las claves realçadas conforme requiere el arte. El molde de la cruzaria tenga un palmo y quarto de grueso. Las salidas de los enxarxamientos tengan dos palmos de salida porque en los rencones y* (¿pareçen?) *sin azer daño ninguno al cuerpo de la capilla*.

Según documentación publicada por Daviña Sáinz, una cláusula del testamento de Fernando Bermúdez de Castro redactado en Caión en 1569 solicita a sus testamentarios ser enterrado en la capilla mayor del convento de los agustinos, lo que demuestra su interés por la fundación y el recinto para el que había encargado la magnífica bóveda de la muestra. Por razones que se desconocen, acaso por la lentitud en el avance de las obras, cambió de opinión solo unos meses después pues redactó un codicilo en Orense en agosto de 1570 donde pide ser sepultado en la capilla mayor del convento de Santo Domingo de La Coruña, como finalmente se cumple cuando fallece.

Así se explica que *los marcos* de la capilla mayor y la iglesia sean bendecidos por el arzobispo Francisco Blanco todavía el 24 de abril de 1578, lo que indicaría que ambos recintos no se habrían construido (*que an de ser como estan señalados por sus marcos*). El citado Daviña Sáinz documenta su edificación en los años sucesivos, cubriéndose todavía la capilla mayor con una bóveda en 1653. Hoy la iglesia continúa como parroquial de Caión y no contiene en su interior ninguna bóveda como la de la muestra, cerrándose la capilla mayor con una de cañón.

15. Unidades de descripción relacionadas: Diseño y boceto se hallan adjuntos a las condiciones de obra de la capilla (A.C.S., IG 714, Varia, doc. 180, ff. 331 r-335 r) y al contrato para su construcción firmado en Santiago entre Fernando Bermúdez de Castro, Señor de la villa de Caión y fundador del convento de agustinos, y los maestros de obras Tristán de Argíz y Juan de Cajigal el 23 de septiembre de 1564 (A.C.S., IG 714, Varia, doc. 180, ff. 337 r-339 v).

16. Bibliografía: Hoyo, J. del, 2016 (1607), f. 245 r; Pérez Costanti, P., 1930, pp. 43-44, p. 103, y p. 195; Taín Guzmán, M., 1999, dib. nº 6, pp. 67-68; Taín Guzmán, M., 2003b; Daviña Sáinz, S., 2005; Daviña Sáinz, S., 2007; Río Ramos, L., 2008.

Miguel Taín Guzmán

124. Proyecto para la construcción del pórtico de la iglesia monasterial de San Benito el Real de Valladolid

1. Título: Proyecto para la construcción del pórtico de la iglesia monasterial de San Benito el Real de Valladolid.

2. Fecha: 1566-1569.

3. Autor: Rodrigo Gil de Hontañón.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 91.

6. Descripción, alcance y contenido: Véase apartado "Comentario".

7. Soporte: Papel verjurado entelado en la restauración de 1954.

8. Estado de conservación: Restaurado.

9. Técnica: Pluma y tinta sepia. Regla y compás. Rayado de muros a modo de sombreado, punta de compás.

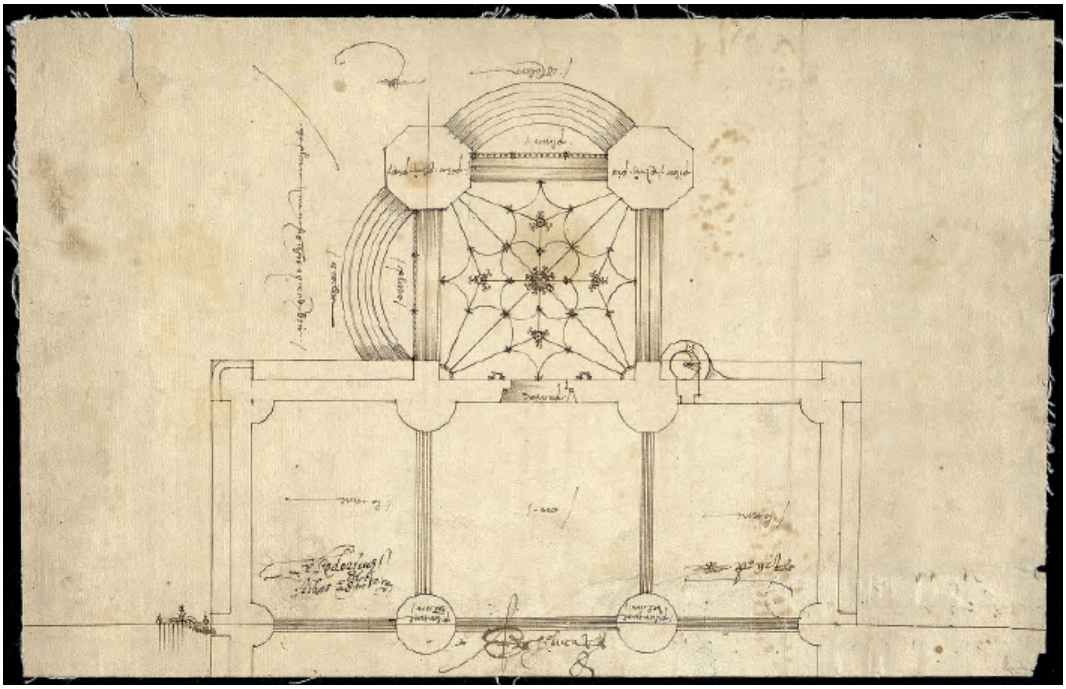
10. Dimensiones: 42,6 x 27,4 cm.

11. Anotaciones: En el recto: *Esta planta tiene muchas cosas a que advertir / Pilar toral del coro / Pilar toral del coro / Lateral / Coro / Lateral / Puerta / Plano / Escalera / Pilar XVIIII pies* (dos veces) */ Plano / Escalera /* (Firmado: *Rodericus Abbas / Fray Juan Lucas / Rrodrigo Gil*). En el vuelto se puede leer en letra del siglo XIX: *Planta de la bobeda que recibe el choro alto con los choros laterales por los años de 1550 / Nº 40*.

12. Escala: El dibujo de la reja en la parte inferior izquierda podría cumplir dicha función.

13. Observaciones: Sellos de archivo y entelado en el vuelto.

14. Comentario: El proyecto recoge el diseño de una torre-pórtico a los pies de la iglesia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, por lo que no solo



se limita a recoger la obra nueva sino que reproduce el tramo de los pies de la iglesia. La inclusión de las firmas del abad y del notario indica la supervisión y aprobación del proyecto por parte de la orden religiosa. Indica Hoag que la construcción de esta torre estaba avanzada entre 1569 y 1572, siendo dirigidas por un aparejador de Rodrigo, Francisco del Río. Juan de Ribero Rada figura construyendo las agujas de madera que servirían de remate a la obra, tarea concluida en 1584.

La traza de Rodrigo hace coincidir las dimensiones de este pórtico con el tramo central de la nave del templo, quedando a la altura del coro alto interno la bóveda del primer piso del pórtico, contrarrestando los empujes del mismo. De hecho, parece que el objetivo de la obra no era otro que reforzar la estructura de la iglesia, a modo de gran "arbotante" exterior, en relación con lo que Rodrigo había hecho en la iglesia de la Antigua en Valladolid. Para ello, en San Benito diseñó unos potentes pilares octogonales como base de toda la estructura del pórtico que en altura alcanzaría los dos pisos, siendo el segundo un amplio balcón "ceremonial" abierto a la plaza de San Benito, que deja entrada a la luz del rosetón de la nave. La estructura arquitectónica es limpia y muy sobria, solo destaca el diseño de su bóveda de crucería en el primer cuerpo, con un diseño de conopios muy propio de Rodrigo Gil.

La calidad técnica del dibujo es evidente; se utiliza un rayado previo sobre el que se entinta solo lo necesario. Los nervios de la bóveda se dibujan con una sencilla línea, pero se decoran las claves.

En la actualidad este pórtico ha perdido los pisos tercero y cuarto, conocidos por dibujos del siglo XVIII, y su piso bajo se cubre con cúpula, a diferencia del diseño que nos ocupa.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Rodríguez Martínez, L., 1981, lám. nº 10; Hoag, J. D., 1985, p. 203, lám. LXVII; Bustamante García, A., 1990; Gómez Martínez, J., 1995; Ortega Vidal, J., 2001, fig. nº 35, p. 377.

Begoña Alonso Ruiz

125. Proyecto para el llamado "Cuarto de San Julián" del monasterio de San Benito el Real de Valladolid

1. Título: Proyecto para el llamado "Cuarto de San Julián" del monasterio de San Benito el Real de Valladolid.

2. Fecha: 1566-1569.

3. Autor: Rodrigo Gil de Hontañón.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 129.

6. Descripción, alcance y contenido: Un único pliego que contiene tres dibujos sobre el proyecto del "Cuarto de San Julián" de San Benito el Real de Valladolid.

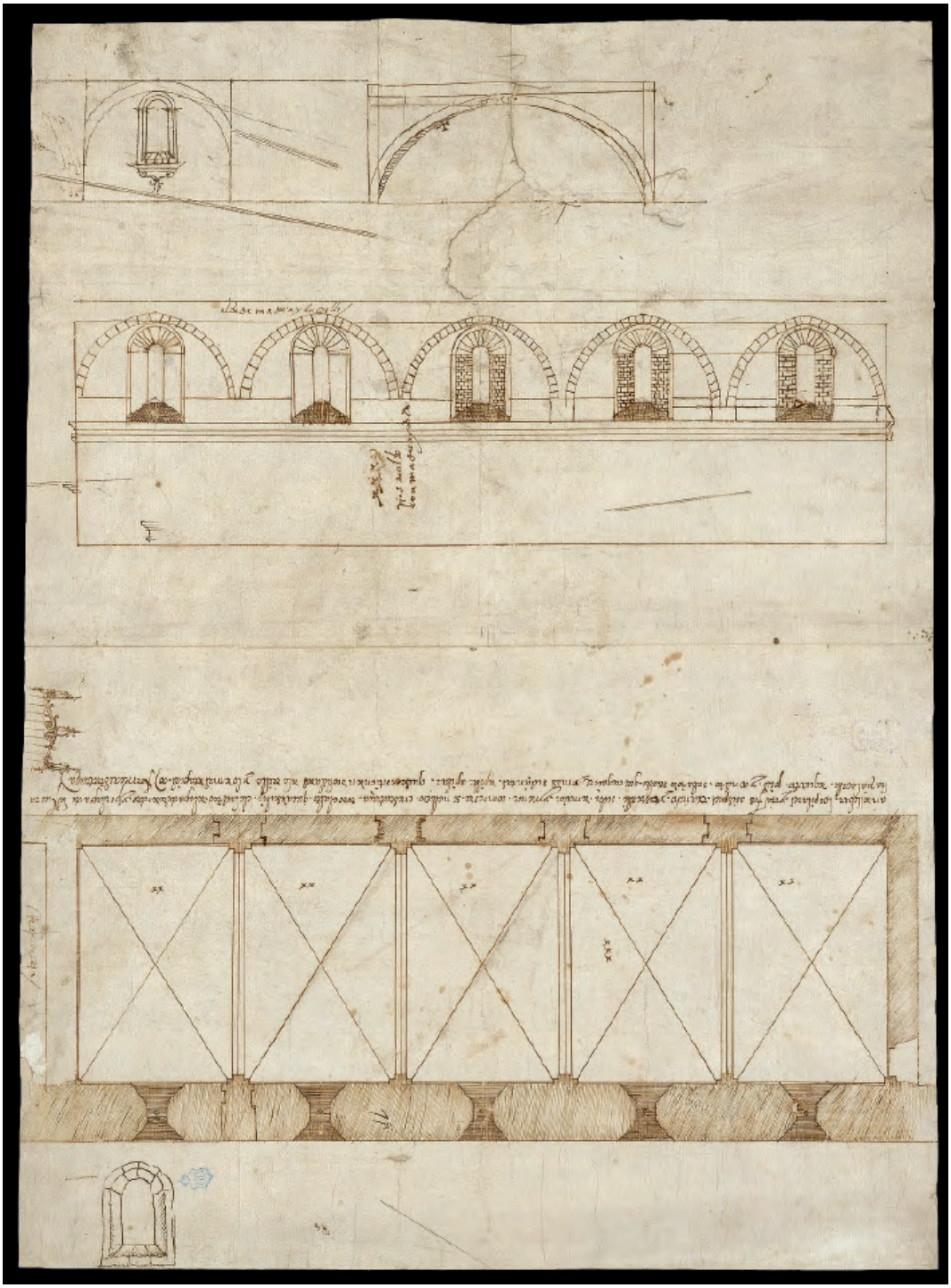
7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Restaurado.

9. Técnica: Pluma y tinta sepia. Regla y compás.

10. Dimensiones: 43,5 x 59,1 cm.

11. Anotaciones: En el recto: *Alto de madera y ladrillo / XXXX pies de alto con madera y* (palabra ilegible) / *Anse llevar los pilares y rrafas sais pies de ancho y desde alli suba de maior y menor como esta senallado en esta traça todo el alto que a de subir el claustro de la parte de dentro y por la parte de fuera / hazia la calle de quatro pies y con esto suba todo su alta que rrequiere y mas su santas de pilar a pilar que se entienden dos hiladas de ladrillo y lo demas de rotapias conforme a esta traça.*



12. Escala: Al igual que en el caso del diseño del pórtico (ficha nº 125), en esta traza el dibujo de la reja bajo la anotación, podría ser un pitipié.

13. Observaciones: En el vuelto, sello de archivo.

14. Comentario: Tanto este proyecto como el anterior y algunos de los que siguen, deben relacionarse con las nuevas obras que debió de afrontar la congregación vallisoletana para afrontar el desarrollo de su fundación. Rodrigo Gil será el responsable del anterior diseño del pórtico, de este cuarto y una planta del nuevo claustro (ficha nº 127).

La traza que nos ocupa se trata de un dibujo interesante en sus aspectos técnicos. Combina una planta con una sección y un alzado interior. La planta está realizada a regla y combina varios tipos de rayados en sus muros para distinguir los vanos de doble abocinamiento del muro recto. Destaca cómo el autor ha marcado los contrafuertes en el interior del muro. Las anotaciones en pies sobre las dimensiones, se combinan con las cotas en romanos en cada tramo de nave. Estos se cubren con sencilla crucería. En un ángulo de esta planta se ha dibujado una reja a mano alzada, y en la parte inferior, también a mano alzada, se ha incluido el detalle de la molduración de un vano.

El alzado interior recoge también detalles significativos como el perfil de las cornisas. Destaca el despiece de los muros de los vanos en derrame que no se corresponden con las leyes de la perspectiva, sino que son representados en plano.

La sección transversal representa la bóveda del tramo de cabecera pues se incluye el desarrollo del muro cabezalero con el dibujo de una hornacina.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Herranz, J., 1994; Ortega Vidal, J., 2001, fig. nº 36, p. 377.

Begoña Alonso Ruiz

126. Copia del segundo proyecto para la catedral nueva de la ciudad de México

1. Título: Copia del segundo proyecto para la catedral nueva de la ciudad de México.

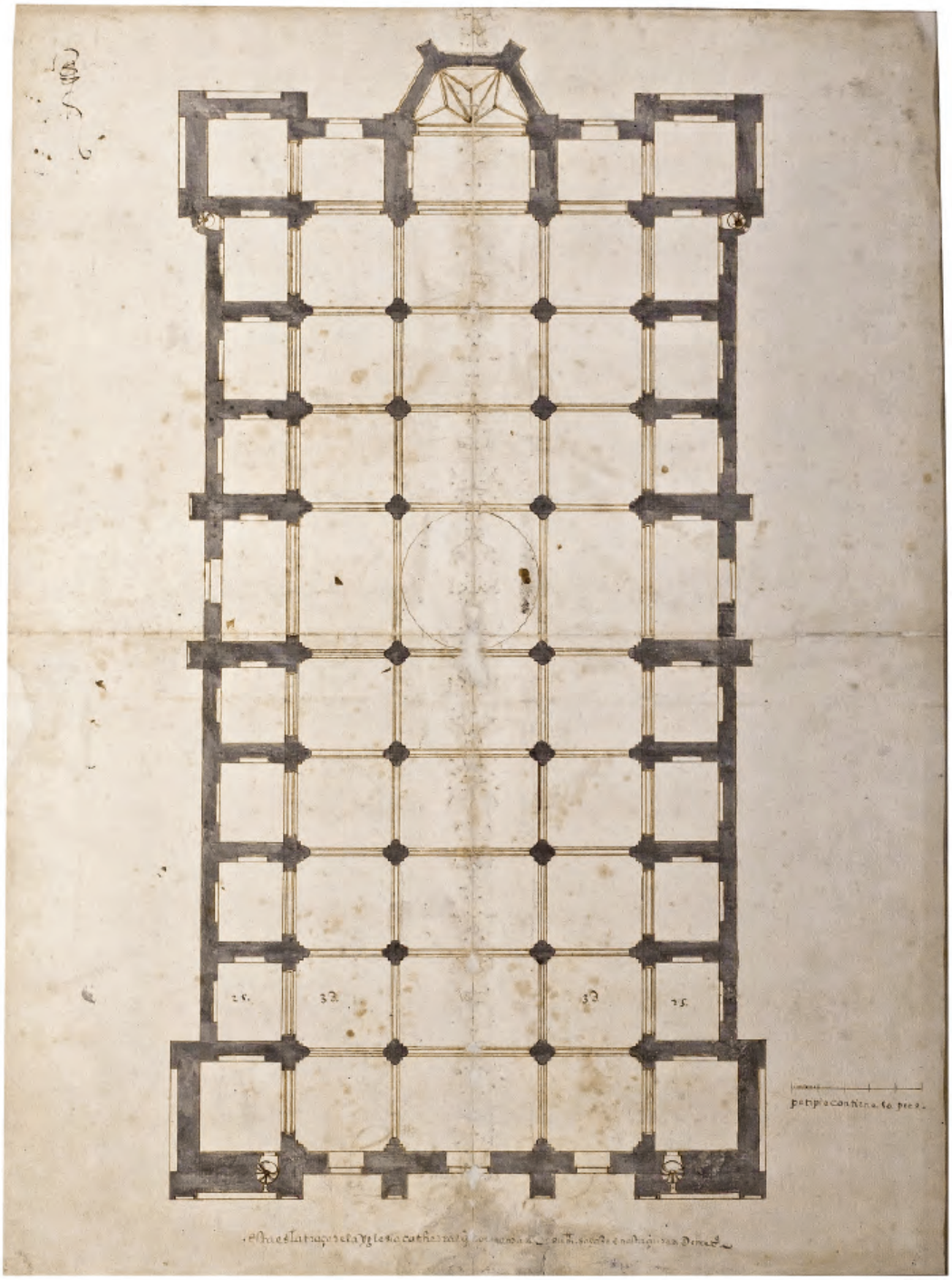
2. Fecha: *ca*. 1567.

3. Autor: Claudio de Arciniega (atribuido).

4. Localización: El diseño lo analizamos y fotografiamos cuando formaba parte de la colección particular del arquitecto Carlos Flores Marini en Tlalpan, ciudad de México, el 23 de octubre de 2011. En el momento de la publicación de este inventario, el dibujo se encuentra en el mercado, a cargo de Morton Subastas.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Es una planta cuidadosamente delineada, con los muros rellenos con aguada gris y sin rastros de convenciones gráficas antiguas, presentando rasgos formales propios de la época; algunos de ellos son claramente góticos, pues las cuatro escaleras son caracoles de Mallorca, así como la única bóveda dibujada, que cubre el ábside ochavado, pues es nervada y también la ordenación de espacios, como veremos, es gótica, pero otros detalles remiten a formas renacentistas, como los pilares al estilo de Siloe, la ausencia de estribos, la presencia de apilastrados en las esquinas y portadas y el círculo que insinúa una cúpula en el tramo central. Sorprende la ausencia de abovedamientos en cuarenta y nueve de los cincuenta espacios que define la traza, pues realmente catorce de ellos se cubrieron con bóvedas ojivales, algunas de las cuales son originales; si nos atenemos a criterios puramente proyectivos estaríamos ante el proyecto de cuarenta y nueve bóvedas vaídas u otros tantos techos de madera. Esta caren-



cia de información gráfica tal vez se deba a las prisas, cierta reducción respecto al original o a una calculada ambigüedad, circunstancias que probablemente se dieron en el caso. El edificio dibujado muestra siete puertas, de las que dos están en la cabecera, como en la catedral hispalense. En este gran templo tenemos presentes cinco alineaciones de espacios de izquierda a derecha y diez desde los pies a la cabecera, sin contar esta, y la cúpula central está en el tramo sexto, contando desde los pies. En cualquier caso, conviene enfatizar el notable valor predictivo del plano, que es un adelanto esquemático pero muy correcto de la realidad presente.

7. Soporte: Papel verjurado que no hemos podido analizar por trasparencia; no hemos podido analizar su vuelto.

8. Estado de conservación: Bueno, aunque con pérdidas en los bordes y la dobladura central. Fue restaurado en 2005 para una exposición. Estuvo recuadrado con una línea perimetral de tinta. Numerosas manchas, pequeñas y oscuras. Doblado por el eje del edificio en sentido vertical y por el del papel en sentido horizontal; hay huellas muy claras de haber estado cosido por el centro, una vez que fue plegado verticalmente usando la dobladura, señales inequívocas de que viajó.

9. Técnica: Está trazado este dibujo con tinta sepia sobre rasguño previo, a regla y compás; los círculos pequeños de las pilastras, pilares y caracoles están dibujados a mano alzada.

10. Dimensiones: 42 x 57 cm.

11. Anotaciones: En el recto, arriba, en el ángulo izquierdo, existe una rúbrica; a la altura del tramo que hoy aloja el trascoro están acotados las capillas y las naves, ofreciendo las medidas concretas de las luces de las bóvedas, sin incluir arcos ni muros, *25* / 38 / (¿64?) / *38* / *25*, siendo la medida de la nave central la que se deduce al aplicar la escala, pues no queda rastro de lo que se rotuló; a la derecha, junto la torre sureste se lee sobre una escala gráfica: *Petipie contiene. 50. pies*, y finalmente, bajo la triple portada de los pies del templo, se lee: *Esta es la traça de la yglesia cathedral que por mandado de Su M*(agestad). *se haze en esta çiudad. de Mex*(ic)*o*.

12. Escala: El pitipié equivale a la escala 1:232; como esta no corresponde a ninguna pareja de unidades castellanas, ni novohispanas, antiguas, entendemos que es una copia simplificada del original, que probablemente estaría dibujado en un pergamino y a otra escala.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Consta que en 1524 empezaron las obras de una iglesia de tres naves en el sitio donde hoy se levanta el acceso principal de la catedral de México, y que, por orden de Hernán Cortés, intervino en ellas el maestro Martín de Sepúlveda; este templo fue posteriormente elevado a la categoría de catedral; su ubicación y disposición están acreditadas y también su insuficiencia, como demuestran los textos e insinúa un croquis de 1584 que atesora el Archivo General de Indias (M.P. 616); pero aún así este edificio siguió en uso mientras duraron las obras del edificio nuevo. En 1554 el arzobispo expresó su deseo de que se hiciese un templo cuya *traza que se ha elegido de mayor parecer, es la de Sevilla*, selección que se refería a la de su planta, sin compromiso alguno de imitar su sección ni, por supuesto, los alzados; parece que las obras de esta segunda catedral empezaron, pues al menos en tres lugares y ocasiones se han detectado sus restos que no pasaron de ser cimentaciones, pues en 1558 el mismo arzobispo escribía *que por los serios inconvenientes no convenia que fuese tan suntuosa como la catedral de Sevilla (…) que bastara para esta ciudad, una iglesia como la* (de) *Segovia o Salamanca (…)*. Parece evidente que si la catedral cortesiana era de tres naves, la segunda se empezó con una planta de cinco, más las capillas hornacinas, mientras la tercera, y actual, volvió a la de tres, pero esta vez con capillas hornacinas, y así lo refleja el plano que analizamos, que sería la solución definitiva; la investigación mexicana ha concluido que su autor fue Claudio de Arciniega, que lo dibujaría a comienzos de 1563, momento en que los poderes civiles locales advirtieron que *los cimientos de la catedral se hacian en forma diferente*, señal de que las autoridades eclesiásticas ya habían cambiado la planta de cinco naves por la de tres, dando origen a un pleito que resolvió Felipe II en 1567, por lo que el comienzo oficial de las obras se retrasó hasta el 15 de febrero de 1572. Se supone que Claudio nació en la villa alavesa de Arciniega hacia 1527; en 1541, con solo catorce años, trabajaba en labores de talla e imaginería en el Alcázar viejo de Madrid, y entre 1542 y 1547, a las órdenes de Rodrigo Gil de Hontañón, en la fachada de la universidad de Alcalá de Henares; en 1548 trabajaba en retablos

de Guadalajara y su entorno, quizás hasta 1550; no sabemos cuando llegó a Sevilla pero en 1553 aparece en un poder notarial otorgado en esta ciudad para cobrar deudas de trabajos antiguos, precaución quizás relacionada con el viaje que estaba a punto de emprender. En 1554 ya residía en Puebla de los Ángeles, pasando en 1558 a la ciudad de México y solo dos años después el virrey lo citaba como *maestro mayor de las obras de canteria desta Nueva España*. Tomada en 1558 la decisión de reducir el proyecto la iglesia a tres naves, no extraña que fuese Arciniega quien dibujase las trazas que, a la vista de las discrepancias llevó en mano un canónigo mexicano a Felipe II en 1567: dos años más tarde la documentación demuestra que el rey las aprobó, por lo que las obras continuaron a toda prisa; el dibujo que comentamos sería la copia que, certificada por un notario, viajó a España con el canónigo en 1567 y volvió a México dos años después.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Toussaint y Ritter, M., 1939, pp. 5-20; Toussaint y Ritter, M., 1948; García Serrano, L., 1964; Martínez Rodríguez, J. L., 1992; Flores Marini, C., 1997; Cuesta Hernández, L. J., 2000; Cuesta Hernández, L. J., 2009.

Alfonso Jiménez Martín

127. Proyecto para el llamado "Claustro de la portería" del monasterio de San Benito el Real de Valladolid

1. Título: Proyecto para el llamado "Claustro de la portería" del monasterio de San Benito el Real de Valladolid.

2. Fecha: *ca*. 1568.

3. Autor: Rodrigo Gil de Hontañón.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 103.

6. Descripción, alcance y contenido: Planta del proyecto para el claustro de San Benito el Real de Valladolid.

7. Soporte: Papel verjurado restaurado con celulosa.

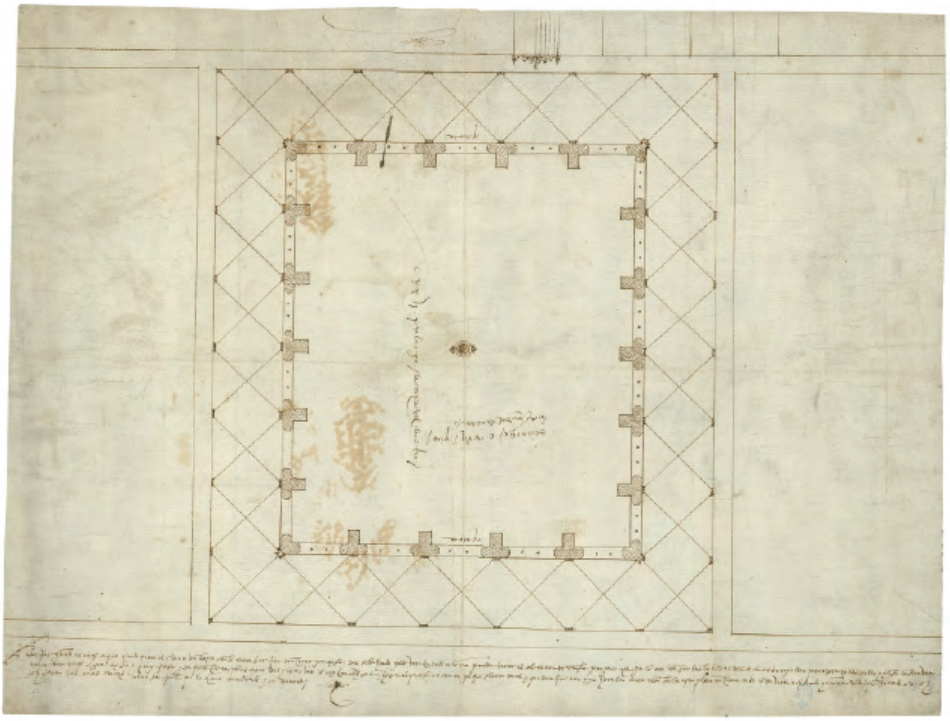
8. Estado de conservación: Restaurado.

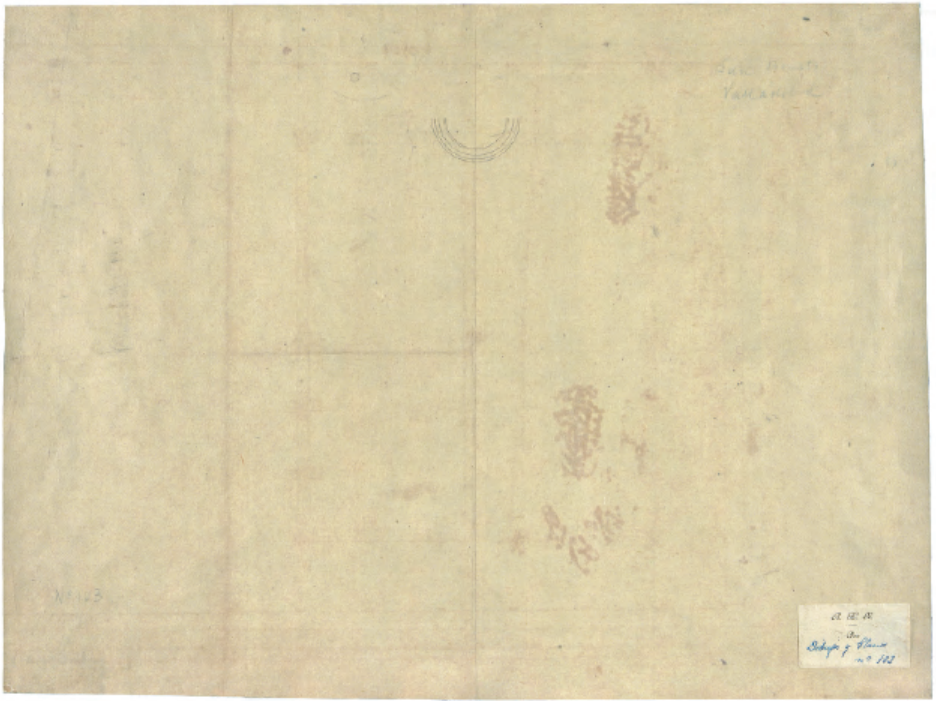
9. Técnica: Pluma y tinta sobre papel. Regla y punta seca con tinta, sin agujeros de compas. Rayado en los pilares del claustro.

10. Dimensiones: 56,2 x 42 cm.

11. Anotaciones: En el recto, las anotaciones llevan diferente orientación. Así se puede leer: *Puerta / CXXVI pies de largo la caxa del claustro / De ancho CXIIII pies la caxa del claustro / Puerta.* Al pie de la traza: *Este rasguño es muy apropiado para el claustro bajo ansi para ser firme como graçioso y desabahado y a de ver tyrado* (¿?) *a que no puede tener el alto en toda su proporçion / ya que an de ser las bobedas deste claustro capillas por arista de ladrillo y yeso y sera vna montea muy graçiosa y muy rasa y de poca costa y las paredes y estribos que* (¿?) *hasta el petril o antepecho seran de cal y piedra firme y yo hare la montea sobre esta planta como todo quede bien aclarado y entendido / plaziendo a v. s. se haran las mas traças como su reverendisima persona lo tiene mandado y ordenado /* (Rubricado).

12. Escala: Como en otras trazas de Rodrigo Gil, se incluye el dibujo de una reja con equiparticiones, en este caso formando parte de una línea, también dividida, que podría hacer la función de pitipié.





13. Observaciones: No.

14. Comentario: Como maestro de la obra del monasterio, Rodrigo Gil diseñó en San Benito también el nuevo claustro, existiendo un proyecto alternativo realizado por Gaspar de Vega, arquitecto de la Corona, y un tercero realizado por el aparejador Francisco del Río, que no se conserva (Herranz).

Esta traza define un claustro rectangular con pandas de seis y cinco huecos tripartitos soportados por pilares en forma de "T" invertida. Los corredores se cubren con bóveda de arista de ladrillo y yeso con responsiones hacia las ménsulas de las paredes y los pilares del claustro. Estas bóvedas no alcanzaban la proporción debida —como lo indica Rodrigo en sus anotaciones al plano—, pero esta tipología de bóveda de ladrillo y arista haría que pese a no ser arcos apuntados fuese *una montea graciosa y muy rasa y de poca costa*. Debe señalarse el dibujo de los baquetones que recorren las caras interiores de los pilares en ángulo, que sin embargo, no recogen nervios. En el vuelto se dibuja un vano de medio punto moldurado.

15. Unidades de descripción relacionadas: Relacionado con los otros proyectos del maestro para el monasterio (fichas núms. 124 y 125) y con el proyecto alternativo de claustro firmado por Gaspar de Vega (ficha nº 128).

16. Bibliografía: Rodríguez Martínez, L., 1981, lám. nº 68; Bustamante García, A., 1990, p. 140; Herranz, J., 1994; Ortega Vidal, J., 2001, fig. nº 34, p. 376.

Begoña Alonso Ruiz

128. Proyecto para el claustro del monasterio de San Benito el Real de Valladolid

1. Título: Proyecto para el claustro del monasterio de San Benito el Real de Valladolid.

2. Fecha: 1568.

3. Autor: Gaspar de Vega.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 104.

6. Descripción, alcance y contenido: Planta del proyecto para el claustro de San Benito el Real de Valladolid.

7. Soporte: Papel verjurado, restaurado con celulosa, que presenta, como filigrana o marca de agua, un racimo de vid.

8. Estado de conservación: Restaurado.

9. Técnica: Pluma y tinta, regla y compás pero no se observan agujeros del mismo.

10. Dimensiones: 43,5 x 55,6 cm.

11. Anotaciones: En el recto: *Los altos el primero 23 pies el segundo 13, las celdas 11*. En el vuelto: *De San Benito de Valladolid todo*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Vuelto con referencia de archivo.

14. Comentario: En el verano de 1568 Gaspar de Vega, arquitecto real, estaba en Valladolid, ocupándose —entre otras cuestiones— de visitar las dependencias de San Benito y elaborar varias trazas para que los nuevos claustros fuesen supervisados por Felipe II, patrón del monasterio. Consta que Vega elaboró *una traza y planta de todo ello para mostrarla a v.m.*, conservándose la que nos ocupa.

Esta traza se refiere al nuevo claustro principal, adyacente a la iglesia por el lado del Evangelio, del que

ya hemos comentado el proyecto realizado por Rodrigo Gil de Hontañón. Debe destacarse que ambos personajes habían coincidido en 1566 en la tasación de los costes de los claustros chicos del monasterio del Escorial, relación que —según Herranz— explica algunas características del diseño que nos ocupa.

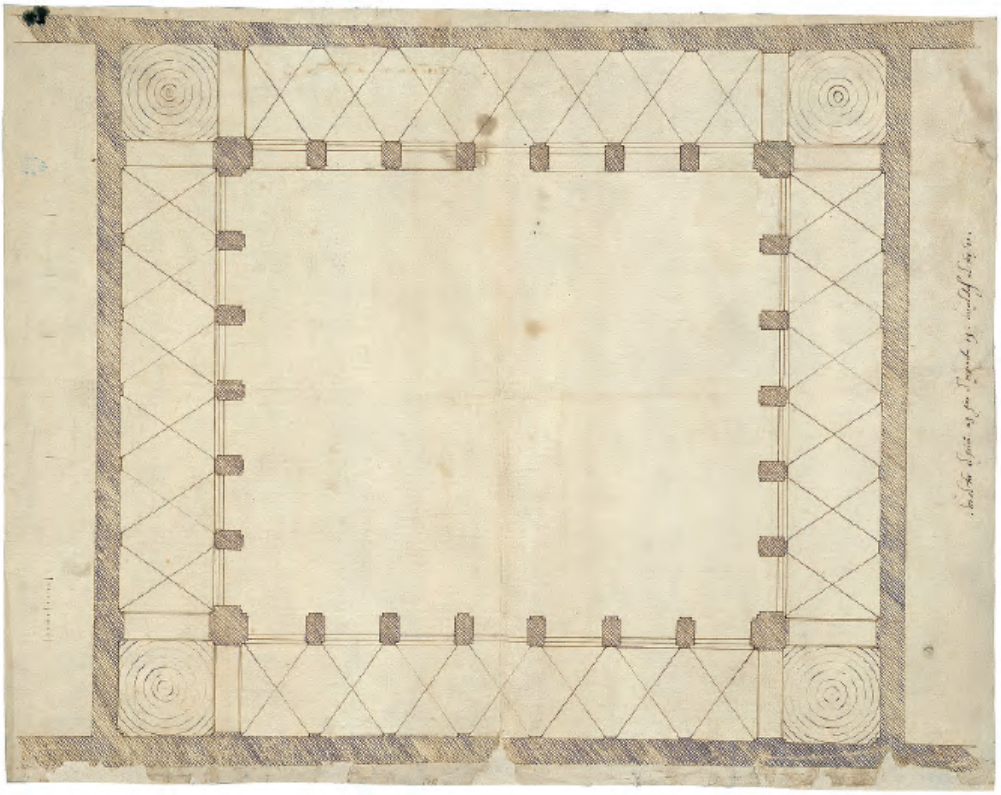
Se trata del diseño de un claustro rectangular que parece algo mayor que el diseñado por Rodrigo Gil al tener más huecos en sus pandas. Respecto al proyecto gótico de Rodrigo, en este observamos aún características góticas como la bóveda de arista para las pandas, pero ya tanto los soportes como las bóvedas baídas de los cuatro ángulos nos hablan de un lenguaje diferente. Lo incluimos en este repertorio de trazas góticas al considerar su vinculación con el proyecto de Rodrigo y la ausencia de elementos de dibujo renacentista como la escala gráfica o el sombreado.

Esta traza fue originariamente adjudicada a Ribero Rada (Rodríguez Martínez) y a Rodrigo Gil de Hontañón (Rivera Blanco), mientras que fue Herranz quien definitivamente la relacionó con Gaspar de Vega y aventuró la posibilidad de su relación con los alzados realizados por Juan de Ribero Rada y conservados en el mismo archivo.

15. Unidades de descripción relacionadas: Relacionado con el otro proyecto del claustro realizado por Rodrigo Gil de Hontañón (ficha nº 127).

16. Bibliografía: Rodríguez Martínez, L., 1981, lám. nº 69; Rivera, J., 1990, p. 124; Bustamante García, A., 1990, p. 140; Herranz, J., 1994; Ortega Vidal, J., 2001, fig. nº 33, p. 376.

Begoña Alonso Ruiz



129. Planta y croquis de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo (Navarra), con el proyecto de ampliación del templo por la cabecera

1. Título: Planta y croquis de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo (Navarra), con el proyecto de ampliación del templo por la cabecera.

2. Fecha: 1568.

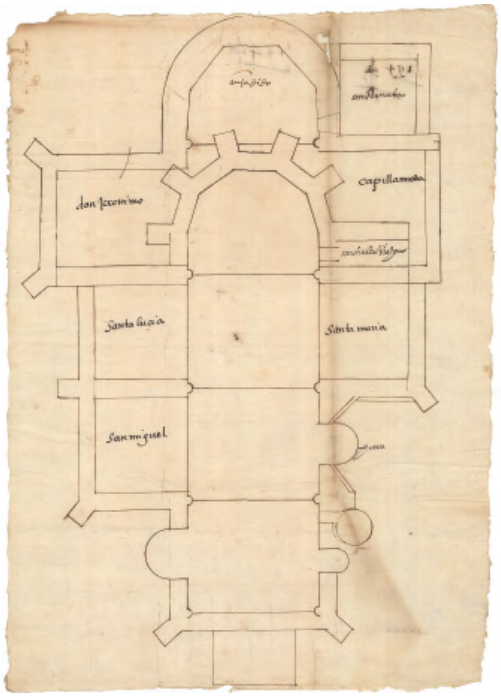
3. Autor: De la planta, Andrés de Auleztia; del croquis, desconocido.

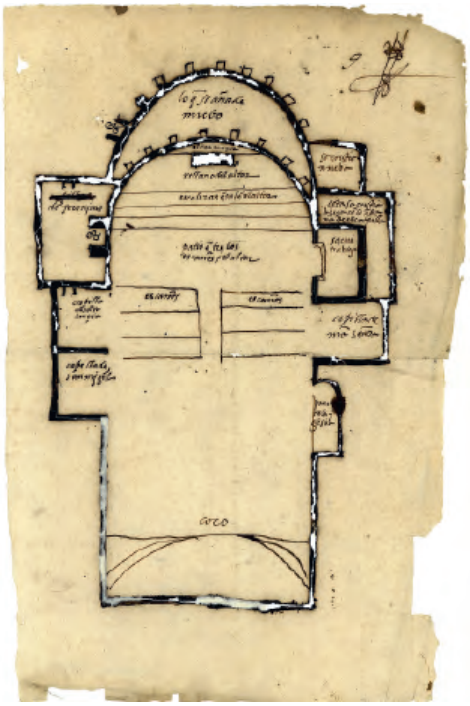
4. Localización: Pamplona. Archivo General de Navarra [A.G.N.].

5. Signatura: A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 460.

6. Descripción, alcance y contenido: Los dos dibujos objeto de estudio forman parte de la documentación adjuntada en 1568 al proceso judicial iniciado ante los tribunales reales navarros por el noble Jerónimo de Goñi, quien exigía que la capilla cuyo patronato ostentaba en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo continuase siendo la más próxima al altar mayor por el lateral izquierdo tras concluir la obra de ampliación que se estaba llevando a cabo en el templo por la zona de la cabecera.

El primer proyecto, sin fechar ni rubricar, recoge la planta de la iglesia parroquial de Cintruénigo existente en 1568, formada por una sola nave con capillas laterales, ábside poligonal y sacristía adosada al lateral derecho del presbiterio, además del proyecto de ampliación que se estaba acometiendo en el templo desde un año antes por la cabecera, consistente en dotarle de una nueva capilla mayor y sacristía, sin detallar en ningún caso el abovedamiento correspondiente a cada una de las partes. Esta traza es un duplicado del diseño original facilitado por García de Güemes en 1567 para





ejecutar las obras de prolongación de la iglesia sobre el solar de la capilla mayor existente, copia que fue solicitada por los miembros del regimiento de esta localidad ribera para presentarla en el pleito interpuesto ante los tribunales reales navarros por el noble Jerónimo de Goñi, quien exigía que la capilla sobre la que ostentaba el patronato en el templo siguiese siendo la más cercana al altar mayor por el lateral del Evangelio (A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 068002), proceso judicial en el que la planta quedó inserta.

El dibujo, delineado por Auleztia con tinta sepia sobre una hoja de papel, muestra la planta de una iglesia de una nave articulada en tres tramos, con capillas laterales, la de Santa Lucía y San Miguel abiertas al primer y segundo tramo del Evangelio y la de Santa María al primer tramo del lado de la Epístola, detrás de la que se ubicaba la puerta de entrada al edificio. El templo contaba con una cabecera poligonal de igual anchura que la nave, con los muros exteriores reforzados por contrafuertes dispuestos en diagonal, a la que se adosaba, por el lateral izquierdo, la capilla de Jerónimo de Goñi, mientras que en el lado derecho se localizaba la *sanchristia vieja*. Sobre la planimetría de la iglesia existente se proyectó la correspondiente ampliación por la zona delantera, dibujando tras la capilla mayor edificada otra cabecera, semicircular al exterior y poligonal de cinco lados al interior, cuyos muros laterales enlazarían, por un lado, con las paredes perimetrales de la capilla de *don Jeronimo*, y por otro, con una capilla nueva frontera a construir en el lateral derecho. También se detalla el lugar que ocuparía la nueva sacristía de planta cuadrangular, adosada a la prolongada capilla mayor por el lateral derecho.

En dicho proceso judicial también se presentó otro croquis mucho más sencillo, en este caso de autoría anónima, dibujado con una sola tinta de tonalidad oscura sobre una hoja de papel de menores dimensiones y realizado a mano alzada a partir del proyecto original de García de Güemes de 1567. Este dibujo, al igual que el anteriormente descrito, reproduce la planimetría del templo existente en 1568, de una sola nave con capillas laterales, ábside y sacristía adosada al lateral derecho del presbiterio, y el proyecto de ampliación del templo que se pretendía llevar a cabo para aumentar su aforo por la parte delantera, con una nueva capilla mayor y sacristía, coloreando el grosor de los muros perimetrales con la misma tinta oscura empleada para ejecutar el resto del rasguño, sin detallar en ningún caso el abovedamiento correspondiente a cada una de las partes del templo. En este caso, se representa una iglesia de una nave, sin diferenciar los diferentes tramos abovedados en la misma, con un coro alto dispuesto a los pies, trazado sobre un arco rebajado y diferentes capillas a ambos lados de la nave, a la izquierda la de San Miguel y Santa Lucía, de planta cuadrangular e igual dimensión, y a la derecha, la de Nuestra Señora, con una mayor prolongación en planta, de disposición rectangular y dispuesta frente a la de Santa Lucía. En el mismo lateral derecho de la nave, tras la capilla dedicada a la Virgen, se dibuja la puerta de entrada al templo.

Por su parte, la zona de la nave que precede a la cabecera está ocupada por *escaños* o asientos, como indica la anotación correspondiente, dispuestos en dos hileras, a los que sucede un rellano que da paso a las escaleras de acceso al altar mayor, dibujadas en la planta con simples líneas horizontales realizadas a mano alzada, señalándose también con una inscripción el *rellano del altar* y el *altar mayor* comprendidos en el interior del ábside semicircular, con los estribos de refuerzo dispuestos al exterior. En el dibujo también se identifican las distintas partes proyectadas en la ampliación del templo, a saber, un ábside de forma redondeada con contrafuertes exteriores, así como la nueva capilla al lado del presbiterio por el lateral derecho —donde estaba la sacristía, frontera a la capilla de los Goñi—, y otra sacristía adosada a la nueva cabecera semicircular en el mismo lateral derecho, sin detallar en ningún caso el sistema de abovedamiento de cada una de ellas.

7. Soporte: En el primer diseño, papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, una esfera coronada por una flor; en el segundo diseño, papel verjurado.

8. Estado de conservación: En el primer diseño, bueno, aunque presenta una pequeña pérdida de papel en el extremo superior derecho; en el croquis, deteriorado, ya que la composición ferrogálica de la tinta ha ocasionado la pérdida de papel de algunas zonas entidadas, como el altar de la capilla mayor, o los muros que conforman el perímetro de las dos cabeceras dibujadas, la existente en ese momento y la que se pretendía construir. En ambos instrumentos de representación gráfica, el soporte ha sido restaurado en el año 2009.

9. Técnica: En el primer diseño, rasguño previo a regla y compás, y después entintado; en el croquis,

trazado a mano alzada con tinta de una sola tonalidad oscura, utilizada también para colorear el grosor de los muros perimetrales del templo, incluidas las capillas y sacristías.

10. Dimensiones: El diseño mide 42 x 30,2 cm; el croquis, 29 x 19,5 cm.

11. Anotaciones: En el primer diseño, en el recto del papel hay inscripciones que identifican cada una de las partes que conforman el templo: *Puerta* / (Capilla de) *San Miguel* / (Capilla de) *Santa Lucia* / (Capilla de) *Don Jeronimo* / *Sachristia vieja* / *Capilla nueva* / *Sachristia nueva* / *Añadido*. En el vuelto de este diseño, en la parte superior las cifras *194* y *194 ojas* corresponden a la numeración originaria del folio, que inicialmente se insertó entre la documentación generada en el desarrollo del proceso judicial.

En el segundo diseño, en el recto del papel, hay inscripciones que detallan las distintas partes del templo: *Coro* / *Puerta de la iglesia* / *Capilla de San Miguel* / *Capilla de Santa Lucia* / (Capilla de) *Don Jeronimo* / *Capilla de Nra Señora* / *Escaños* / *Patio entre los escaños y el altar* / *Escaleras que suben al altar* / *Rellano el altar* / *Altar mayor* / *Lo que se añade de nuevo* / *Sacristia vieja* / *Esta sacristia bieja con lo que se añade es capilla* / *Sacristia nueba*. En la parte superior de la hoja, el número *9* corresponde a la paginación de la hoja en la que se dibujó el croquis, que inicialmente fue adjuntada a la documentación generada por el proceso judicial.

12. Escala: En el primer diseño, sí, sin indicar la unidad de medida, 2 cm (un punto cada 0,5 cm); en el croquis, no.

13. Observaciones: La planta y el croquis proceden del Fondo de Corte Mayor de Navarra, del proceso judicial nº 068002 en el que se guardaron inicialmente, junto con el resto de la documentación presentada en el litigio. Actualmente pertenecen a la Sección de Cartografía-Iconografía, identificados con la signatura A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 460.

14. Comentario: En 1567 los vecinos de la localidad navarra de Cintruénigo decidieron ampliar la iglesia parroquial, que acababa de ser edificada de nueva planta en el segundo tercio del siglo XVI, ante la nueva insuficiencia espacial del templo para acoger a la creciente feligresía. En el mes de marzo sacaron a subasta la prolongación de la iglesia de San Juan Bautista por la cabecera, concurso al que acudieron canteros procedentes de localidades navarras, aragonesas y castellanas para presentar sus trazas, eligiéndose finalmente la propuesta del cántabro García de Güemes, que residía en Ágreda (Soria). La fábrica a realizar fue subastada el 18 de marzo de 1567, de acuerdo a un extenso condicionado de treinta cláusulas, en el que se expuso detalladamente el alcance de la obra. El maestro que la contratase debía realizar en un plazo de cinco años la capilla mayor, alargándola en forma ochavada en el interior y redondeada al exterior, además de edificar una capilla donde antes estaba la sacristía y una nueva sacristía, ambas hacia el mediodía, quedando la parte superior de los paramentos recorrida por un entablamento formado por arquitrabe, friso y cornisa. En la pared de división de la capilla de Nuestra Señora, ubicada en el primer tramo de la Epístola, junto a la cabecera mayor y la nueva que habría de construirse, se abriría un arco para permitir, por un lado, el paso de una a otra, y, por otro, una mejor visión del altar mayor desde este ángulo. La nueva fábrica se cerraría con bóvedas de crucería y a la misma altura de la nave mayor, excepto la sacristía, cuya bóveda se voltearía a menor altura. La obra fue rematada por el mejor postor, Pedro de Arteaga, cantero guipuzcoano vecino de Amasa, que residía en Fitero, donde estaba trabajando en la edificación del claustro del monasterio cisterciense.

Un año después, en marzo de 1568, cuando todavía se estaba trabajando en la cimentación de la nueva cabecera, las obras se vieron paralizadas por el inicio de un pleito que llevó ante los tribunales reales navarros un miembro de la familia de los Goñi, Jerónimo, en el que reclamaba que la capilla del templo sobre la que ostentaba el patronato siguiese teniendo la preeminencia de ser la más próxima al altar mayor por el lateral izquierdo (A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 068002). Este noble navarro consideraba que las obras de ampliación de la iglesia le perjudicaban, ya que si alargaban la cabecera, su capilla, que todavía estaba sin cubrir, quedaría más alejada del altar mayor, corriendo el riesgo de que se edificase otra capilla delante de la suya, con lo que perdería el honor, preeminencia y vista que al presente tenía. Por ello, pretendía que su capilla pasase más adelante, con objeto de seguir ubicada en un lugar tan cómodo y preferente como estaba en ese momento, y solicitaba que esta construcción se hiciese a la vez que se alargaba la capilla mayor, ya que si con posterioridad se

obraba en la pared de la iglesia para hacer el arco de la capilla por donde los Goñi verían el altar mayor, podría peligrar dicha pared; opinión que fue respaldada por Juan de Villarreal, veedor de obras del obispado de Pamplona, y los canteros Martín de Azcárate, Juan de Huarte y Juan de Larrarte, a los que se les pidió opinión en el pleito.

A petición de los responsables de la localidad, Andrés de Auleztia, cantero vasco natural de Echeverría, residente entonces en Cintruénigo, y hermano de Pedro de Auleztia, copió la traza que había proporcionado García de Güemes, en la que se reflejaba la obra que había originado el litigio y la envió a Pamplona para presentarla en el proceso judicial. Sin duda, el regimiento eligió a Andrés para duplicar el proyecto porque había sido uno de los canteros que acudieron a esta localidad navarra, concretamente desde Gómara, para participar en el concurso de diseños convocado en 1567 con objeto de acometer la ampliación de la iglesia, por lo que conocía perfectamente el proyecto gráfico que fue elegido, además de la disposición y proporción real de la iglesia, ya que había trabajado en ella.

En dicho litigio también se adjuntó otro diseño mucho más sencillo, en este caso de autoría anónima y realizado en su mayor parte a mano alzada sobre una hoja de papel de menor dimensión, que igualmente reproduce la planta de la iglesia existente en 1568 y el proyecto de ampliación a realizar por la zona de la cabecera. Finalmente, la sentencia de la Corte Mayor determinó levantar la inhabilitación de las obras para continuar con la edificación de la iglesia de acuerdo a lo proyectado, a condición de que la capilla de la familia Goñi mantuviese la preferencia de ser la más cercana al altar mayor.

En definitiva, ambos diseños permiten hacerse una idea aproximada de la traza original proporcionada por Güemes, desconocida hasta el momento, y la planimetría que presentaba la iglesia a fines de la década de 1560, modificada poco después. De hecho, el 1 de mayo de 1569 el concejo de Cintruénigo firmó un segundo contrato con Pedro de Arteaga y Pedro de Auleztia, quienes se comprometieron a ampliar más la iglesia mediante el ensanche de las capillas colaterales del lado de la Epístola, dando lugar a la creación de otra nave, introduciendo además ciertas reformas en el sistema de abovedamiento de la nueva cabecera a edificar, que ya no se cerraría siguiendo la traza de García de Güemes, sino otra proporcionada por estos mismos maestros. Sin embargo, el regimiento de Cintruénigo no estaba muy conforme con el desarrollo de la construcción, pues el 22 de agosto de 1570 suscribió un tercer convenio, esta vez solo con el cantero Pedro de Auleztia, quien nuevamente debía construir la capilla mayor y subir las naves en altura más de lo estipulado en el primer contrato y de acuerdo con su anchura. Finalmente, Pedro de Auleztia rubricó con los vecinos de Cintruénigo un nuevo contrato, el 27 de enero de 1577, el cuarto, anulando los anteriores ante los continuos cambios, no solo del proyecto de la fábrica de la iglesia, sino también, de la limitación del tiempo en que debía acometerse y su coste económico. De acuerdo con este condicionado, Auleztia edificaría el templo *conforme la planta y traça que esta concertada y hecha entre la dicha villa y el dicho Pedro de Auleztia, que es la dicha traça la que va con esta escritura y capitulado*, cuyo proyecto consistió en elevar todo el espacio interior del templo a la misma altura de la nave central, por lo que las capillas que estaban adosadas al cuerpo principal se transformaron en naves laterales, quedando separadas por soportes verticales exentos. Por tanto, fue en esta última fase constructiva cuando la iglesia adquirió la configuración de salón o *hallenkirche* de tres naves, de mayor anchura la central, separadas por pilares exentos y cerradas a la misma altura con variadas bóvedas de crucería, y cabecera poligonal de tres lados con profundos muros divisorios, sin proyección al exterior, al que se adosaron dos capillas cuadrangulares, una por cada lado, quedando todo el testero al mismo nivel de abovedamiento que el resto del templo. Los diferentes diseños e información del proyecto edilicio del templo fueron dados a conocer en 2004 en un estudio monográfico dedicado a la iglesia parroquial de Cintruénigo, recogido en el apartado "Bibliografía".

15. Unidades de descripción relacionadas: Las dos trazas objeto de estudio formaron parte inicialmente de la documentación adjuntada en 1568 al litigio judicial que el noble Jerónimo de Goñi llevó ante los tribunales reales navarros con objeto de demostrar el lugar que ocupaba la capilla de patronato que ostentaba en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo y el proyecto de ampliación que se estaba llevando a cabo en dicho templo por la zona de la cabecera (A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 068002). En la actualidad dichos diseños forman

parte de los fondos de la Sección de Cartografía-Iconografía de dicho archivo, con la signatura A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 460.

16. Bibliografía: Tarifa Castilla, Mª J., 2004, pp. 44-56; Tarifa Castilla, Mª J., 2005a, pp. 385-388; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, pp. 101-102.

María Josefa Tarifa Castilla

130. Proyecto (desaparecido o extraviado) para la desaparecida iglesia de San Bartolomé de Salamanca

1. Título: Proyecto (desaparecido o extraviado) para la desaparecida iglesia de San Bartolomé de Salamanca.

2. Fecha: 1569.

3. Autor: Rodrigo Gil de Hontañón.

4. Localización: Salamanca. Archivo Diocesano de Salamanca, legajo sin catalogar, escribano Antonio Pérez (extraviado).

5. Signatura: Sin catalogar, Casaseca indica que estaba en el estante G.

6. Descripción, alcance y contenido: Planta de la iglesia de San Bartolomé, con la ampliación de una nave (en el lado de la Epístola) por parte de Rodrigo Gil. Además, quedan reflejadas cuatro posibilidades de ubicación de la sacristía y se señala la existencia de una torre.

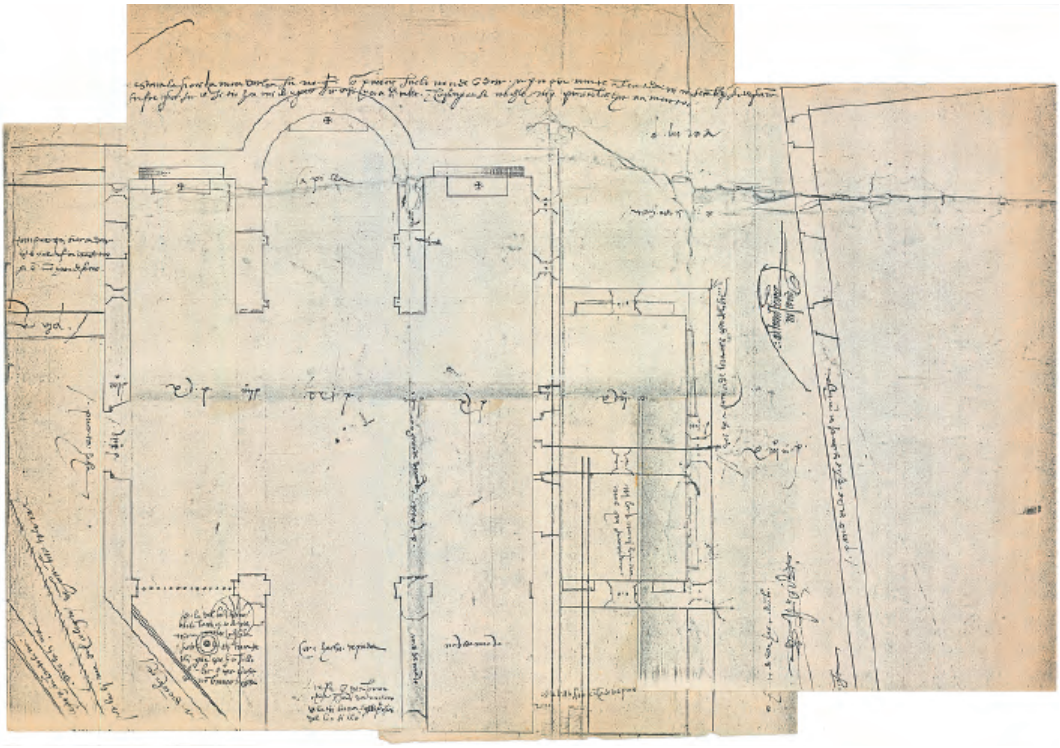
7. Soporte: Al manejar una copia nos es imposible determinar el material, pero probablemente fuera papel, al formar parte de la documentación notarial de Antonio Pérez, acompañando a las condiciones de la obra.

8. Estado de conservación: Imposible de determinar. En la fotocopia antigua que manejamos, se observan algunas roturas coincidiendo con dobleces.

9. Técnica: Por manejar una fotocopia, no podemos precisar tampoco el material empleado para el dibujo, ni las huellas de instrumentos manejados, aunque parece claro que se han utilizado reglas y compases, si bien muchos detalles se han hecho a mano alzada. Sí parecen apreciarse huellas de rasguños sin entintar: en el muro exterior de la nave del Evangelio (se deja sin entintar la zona correspondiente a la puerta de entrada, además de la zona que se convierte en chaflán) o los arcos que separan las naves.

10. Dimensiones: 56 x 40 cm. Son aproximadas, ya que las mediciones las hacemos sobre un conjunto de fotocopias parciales a tamaño real montadas entre sí.

11. Anotaciones: Son muy abundantes, al tratarse de una propuesta de ampliación y diferentes posibles ubicaciones de la sacristía. La traza se encabeza por un texto que reza así: *Donde estara la sacristia, mandarlo a Su Magestad, que —pues ay suelo— no a de quedar impropiamente asentada, ni miserable. Soterraña no se sufre, por ser el sitio humido y por ser casi ynabitable y corromperse mucho y muy presto los hornamentos*. En la nave central de la iglesia, de cabecera a pies, consta escrito: *Capilla / XXI p*(ies) / *Coro hecho de piedra / Torre que esta començada y subida ençima de la tribuna syete pasos del husillo*. Tanto en la nave del Evangelio como en la de la Epístola figuran *XV p*(ies); ambas están separadas por un espacio sin entintar que se corresponde con los arcos formeros, donde figura *IIII p*(ies). En el arco del lado de la Epístola se anota, a lo largo del arco: *Arco grande de nuevo XXXV p*(ies), y en el muro a continuación: *Arco de nuevo*. Por ello, a los pies de la nave de la Epístola, se anota también: *Nave de nuevo*. A ello acompañan otros dos textos en el muro que separa el testero recto de la Epístola de la capilla mayor: *Esta linea* (escrito al revés respecto a la lectura normal de la traza, marcada por el encabezamiento), y dentro del muro separador una palabra incompleta por estar roto el papel: (Roto) (¿Nu?)*evo*. La puerta princi-



pal se abre en la nave del Evangelio y en ella se anota: *Puerta hecha*; su anchura figura en el propio vano: *VIII p*(ies). El grosor de los muros perimetrales de la iglesia está señalado en dos lugares, uno junto a la entrada que se abre en la nave del Evangelio y otro enfrente, en el muro perimetral del lado de la Epístola; en ambos casos se anota: *IIII p*(ies). A los pies de la nave del Evangelio, en un espacio en esconce o achaflanado, aparece este texto: *Pila del bautismo en lo baxo es todo este triangulo. Y arriba y sobre la tribuna se eligue este husillo, es obra que esta hecha de no buen artista*.

Fuera de los límites perimetrales de la iglesia encontramos nuevas anotaciones. Comenzamos recogiendo las de las estancias que se adosan a la iglesia. Junto a la cabecera de la nave del Evangelio, en medio de una pieza rectangular, se anota: *Tanpoco quisieron dar esto y a la fin era sitio pequeño y con defetos*. Junto a la nave de la Epístola dos nuevas estancias, con estas anotaciones, de arriba abajo: *XVIII p*(ies) en la primera estancia, *III* en el hueco de la puerta, y *IIII p*(ies) en el ancho del muro. *Ni la una ni la otra nos quisieron dar* va anotado en la segunda, en dirección perpendicular a la anterior. A los pies, junto al muro perimetral y sobre un dibujo a mano alzada en el que se representa un línea quebrada sobre el grosor de los muros, sobre el que se ha rellenado una zona con rayado oblicuo, se anota, con dudas: *Este transito* (¿s?)*e acordo despues*.

Nuevas anotaciones afectan al espacio que rodea la iglesia. Junto a la estancia rectangular que se adhería a la nave del Evangelio, se anota, del revés: *Plaça*. Más abajo, entre unas líneas diagonales: *Colegio de San Bartolome*, y debajo: *Esta es la linea*; inmediatamente, debajo de una línea tachada: *Por la linea del Colegio de San Bartolome*, y junto al chaflán: *Por este esconçe*. En torno a los espacios añadidos del lado de la Epístola, de arriba abajo, se anotan: *XXXIIII p*(ies), y *Es y*(roto)*do esto hasta* (ambas anotaciones al revés que la orientación natural del plano); fuera del muro de la sacristía figura: *Desde aqui adelante es todo libre*, y debajo el nombre y rúbrica del notario: *Antonio Perez notario*. Debajo, volviendo a la orientación natural del plano, se anota: *XIIII m*º *p*(ies). En el extremo inferior derecho se lee: *Y todo este hacen el cabo*, e inmediatamente debajo, en la misma dirección que la

firma del notario, aparece la firma y rúbrica de *Rº Gil*. Todavía hay representado algo más bajo estas firmas. Solo podemos leer parcialmente: *La casa*, y entre las líneas paralelas que hay a continuación, a la derecha: *Pared de las casas de don Diego de Çuñiga*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El dibujo ha desaparecido o se ha extraviado. Manejamos un montaje de fotocopias antiguas que reproduce el documento original a tamaño real.

14. Comentario: La iglesia de San Bartolomé era una iglesia románica que se consagró en 1117, que fue incorporando a lo largo de su historia las feligresías de otras parroquias, como San Pedro y San Salvador. Pero a mediados del siglo XVI se añade también la de San Juan del Alcázar, ya que sus terrenos serían incorporados al Colegio de la Orden militar de Santiago, llamado del Rey. El 24 de enero de 1569 el obispo decreta la incorporación y es entonces cuando se determina su ampliación, una vez derribada la iglesia de San Juan. Se hará cargo de la obra Rodrigo Gil de Hontañón. No obstante, poco tiempo antes los canteros Miguel de Aguirre y Martín Navarro habían hecho *el lienzo que esta hacia la parte del Colegio de Hubiedo con su tijaroz*, obra que fue tasada en 1547 por Domingo de Lasarte y Pedro de la Ynestrosa.

La iglesia en su origen tendría dos naves, de anchuras desiguales; se indican en el plano: 15 pies para la que posteriormente sería la nave del Evangelio y 21 la que quedará como nave central. La primera tiene cabecera recta, con un arco hornacina en el testero, como se puede deducir de un sombreado a base de una cuadrícula más densa en un extremo, progresivamente desdibujada hasta desaparecer. Delante, dibujado a mano alzada y con una cruz en el centro, aparece un altar. La cabecera de esta nave es profunda, pues hay un muro que la separa de la nave central y quizá en su frente se abriera con un arco (pues se nota la huella de un rasguño sin entintar desde el extremo de este muro separador hasta la pared perimetral). En esta nave iría la puerta principal, con cierto derrame y 8 pies de luz, detallándose también la presencia de los goznes de las puertas.

La nave central se cierra con un ábside semicircular que está precedido por un tramo presbiteral recto, determinado por sendos muros de 4 pies de grueso en los que se observa la presencia de basas sobre las que probablemente irían columnas adosadas (pues son rectángulos sobre los que se dibuja un punto). Dos líneas paralelas entre las columnas más próximas al altar quizá indiquen que estos muros estarían perforados por vanos que comunicarían la capilla mayor con las naves laterales. Nave central y nave del Evangelio quedarían separadas por un gran arco de 35 pies de luz que simplemente aparece rasguñado, arrancando del muro presbiteral y alcanzando otro muro a los pies, cuyo frente parece tener el perfil cruciforme de un pilar.

Estas dos naves debieron de constituir la iglesia románica original. A ello se añadió un espacio de perfil triangular que quedó constituido como capilla bautismal, que se separa de la nave por una reja. En esta capilla esconzada, más adelante, se erigiría un husillo que conduciría a la tribuna, o *coro hecho de piedra*, como consta en el texto manuscrito a los pies de la nave central. Sobre ese coro abovedado iría la torre, que en 1569 —cuando dibuja el plano Hontañón— simplemente está comenzada siete pasos por encima del husillo, según se indica en la inscripción. Las condiciones del contrato firmado con Rodrigo Gil en 1569 (incluidas en el legajo del escribano Antonio Pérez, también extraviado, por lo que seguimos a Casaseca) nos permiten conocer que su altura era en origen de 20 pies, pero pensaban recrecerla 30 más para alcanzar los 50 con el fin de *que se oigan las campanas en la parrochia de San Juan, que esta apartada*. Según la descripción realizada por Fernando Araújo en 1884, la torre era cuadrada, pero todavía conservaba para entonces *un cuerpecito redondo hácia el poniente*, y las bóvedas del sotacoro eran *ojivales*.

La obra fundamental de Rodrigo Gil fue el añadido de la nave de la Epístola (*nave de nuevo*). En apariencia, responde a las mismas características que la nave del Evangelio, pues tiene 15 pies de ancho, si bien no presenta el chaflán a los pies, acabando enrasado con el testero de la nave central, con una longitud total de 80 pies (según consta en las condiciones de la obra). Al igual que la nave simétrica, presenta una hornacina abierta en arco de medio punto (como podemos deducir por el sombreado), con un altar por delante. La conexión de esta nueva nave con la central se hizo a través de un gran arco, simétrico al existente en el lado del Evangelio, que se abrió derribando parcialmente el muro perimetral original de la iglesia, como se indica en las condiciones de la obra, que también nos informan de que la altura y la cubierta de madera a un agua serían idénticas a la nave existente.

Otro arco, aunque de menor luz, se abrió entre el coro y la nave nueva. Estos *dos grandes arcos que separan la nave mayor de las laterales* también fueron

descritos por Araújo. Imaginamos que otros elementos serían hechos a imitación o al menos por simetría con respecto a la obra antigua: así, el probable vano de comunicación del testero con la capilla mayor, la apertura de dos ventanas de fuerte derrame y un mainel en el medio (como parece las tenía también la nave del Evangelio, en el mismo lugar y con la misma estructura), el remate cruciforme del muro en que desemboca el gran arco, a los pies de la iglesia, etc.

El plano al que nos enfrentamos es un instrumento de trabajo, y así lo revela el hecho de que aparecen representadas varias opciones de ubicación de la sacristía. Una primera opción sería una gran sala adosada junto a la nave de la Epístola, de 18 pies de ancho y una longitud que no se especifica, pero que va desde el arco rasguñado con se abre la capilla de la nave de la Epístola hasta la altura del pilar donde descansa el gran arco formero nuevo. Sus muros, como los del resto de la iglesia, serían de 4 pies de grosor y en ellos se abrirían grandes nichos para alojar las cajonerías: uno en la cabecera, dos en el muro más largo, separados por una ventana derramada con dos columnas sobre las que se alzarían tres arcos, y a los pies una ventana similar flanqueada por dos nichos más pequeños. Esta gran sacristía se abriría con una puerta de dos batientes.

Parece que este modelo no convenció al obispo y se ve claramente la enmienda sobre el mismo dibujo. Rodrigo Gil divide ese gran espacio con un muro, coloca una puerta mucho más pequeña, de 3 pies de ancho, deja un único nicho al frente y eliminan el otro para sustituirlo por una ventana de las mismas características que las vistas hasta ahora (tres arcos sobre dos columnas). Pero el propio Rodrigo Gil anota que ninguna de las dos opciones fue aceptada.

Así que ofreció una tercera, esta vez colocando la sacristía junto a la nave del Evangelio, de dimensiones aún más reducidas (pero sin especificar), un solo nicho en el muro primitivo de la iglesia, que aparece flanqueado por dos vanos muy estrechos, uno de ellos con mainel, que seguramente pertenecerían al edificio primitivo. Esta opción, mucho más inconcreta (por ejemplo, no sabemos cómo se resolvería la cuestión de la iluminación) y dibujada a mano alzada tampoco fue aceptada, según se indica en inscripción manuscrita, por ser sitio pequeño y con defectos.

Una cuarta solución —que no aparece dibujada, pero que se cita en el texto del encabezamiento— sería soterrada, que el propio Gil desecha desde el principio, pues *soterraña no se sufre, por ser el sitio humido y por ser casi ynabitable y corromperse mucho y muy presto los hornamentos*.

Quizá la solución finalmente adoptada situaría la sacristía a los pies de la iglesia, enrasada con los testeros de las naves central y de la Epístola, pues vemos cómo el muro de las dos posibles sacristías de este lado se prolonga, a la vez que se dibuja un vano de comunicación con la nave (señalado sobre el muro con un rayado de diagonales), en el que se escribe que *este transito se acordo despues*.

El problema debió de ser tan peliagudo que se decidió *mandarlo a Su Magestad*. Casaseca explica que ello sería debido a que fue iniciativa real el derribo de la iglesia de San Juan del Alcázar (cuyo solar se incorporó al Colegio del Rey) y la consecuente ampliación de la iglesia de San Bartolomé. De hecho, la obra que finalmente se contrató con Rodrigo Gil fue financiada en su mayor parte por la Corona (1.800 de los 1.900 ducados totales) y materializada bajo la dirección de Francisco Godino, uno de los canteros miembros del equipo habitual de Rodrigo Gil.

En el plano recoge parcialmente el entorno urbano en que se ubicaba: por un lado, una plaza, a donde se abría la puerta principal; coincidiendo con la esquina y marcando una línea paralela, el *colegio de San Bartolome* (una primera línea limítrofe equivocada es sustituida por una segunda, más alejada y paralela al chaflán). En realidad, debe referirse a ciertas casas que pertenecían a un beneficio de San Bartolomé que poseía el colegio de San Bartolomé o de Anaya, algunas de las cuales sabemos que estaban situadas en la plazuela de Oviedo.

Por último, al otro lado de la nave de la Epístola y a una cierta distancia, se alzaban las casas de don Diego de Zúñiga, cuya fachada no corría paralela a la de la iglesia y donde se señalan la existencia de tres vanos.

Nada de lo descrito puede verse hoy día, ya que la iglesia desapareció hacia 1942, al incorporarse su solar en la Escuela Normal de Maestras, edificio que ocupaba el colegio mayor de San Bartolomé, y que —tras sufrir un incendio— se reconstruyó.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Araújo, F., 1984 (1884), pp. 218-219; Gómez Moreno, M., 1967, pp. 278-279; Casaseca Casaseca, A., 1988, pp. 148-152.

Ana Castro Santamaría

131. Croquis de la catedral vieja de Salamanca

1. Título: Croquis de la catedral vieja de Salamanca.

2. Fecha: Antes de 1570.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Salamanca. Archivo de la Catedral de Salamanca.

5. Signatura: Alac. 3, lg. 18, prov. 1.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un dibujo con una representación esquemática y sin exactitud de la catedral vieja de Salamanca, cuya intencionalidad era señalar distintos lugares de sepultura en el interior de la catedral y sus respectivos precios.

7. Soporte: Papel que presenta, como filigrana o marca de agua, una cruz latina inscrita en un círculo con iniciales ilegibles debajo.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Dibujo a tinta que ha sido en parte trazado con regla (líneas rectas) y en parte a mano alzada (curvas: círculos y semicírculos).

10. Dimensiones: 22 x 31,8 cm.

11. Anotaciones: En el recto hay diversas anotaciones: *S. Lorenço* (en el ábside del Evangelio) / *Altar mayor* (en el ábside central) / *San Niculas* (en el de la Epístola) / *Baleria cuatrosientos mrs.* / *Crucero* / *Balen estas sepulturas a dos mill mrs. y la metad de aber tage en todas* (estas tres últimas anotaciones, en el brazo del crucero correspondiente al lado del Evangelio) / *Estas del crucero balen a mill mrs*. (en el brazo del crucero correspondiente al lado de la Epístola) / *Claustro a cuatroçientos mrs*. (junto a la salida al claustro) / *En bajo del coro balen a mill mrs.* (en la nave central, en el tramo del coro) / *Fuera del coro balen a quinientos mrs*. (en el trascoro) / *En esta nave balen a cuatrocientos mrs*. (en la nave de la Epístola, en el tramo inmediato al crucero) / *Puerta del Perdon* (a los pies de la iglesia, en la nave central). En el vuelto: *Lo que valen las sepulturas en la ig*(lesi)*a vieja*.

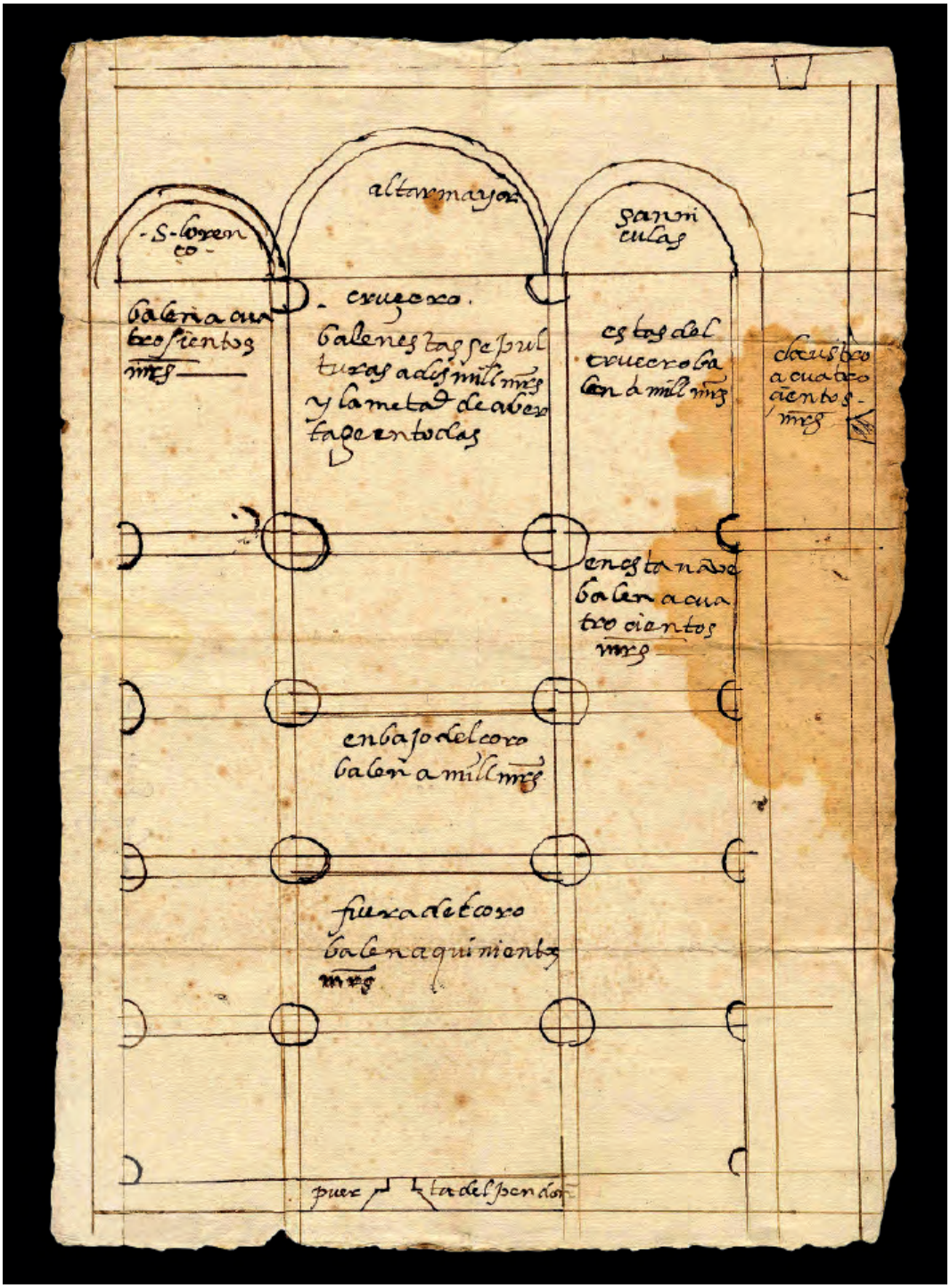
12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Probablemente, se trata de uno de los dibujos más antiguos de la iglesia vieja de la catedral de Salamanca, cuyo único objetivo era señalar los precios de las sepulturas en función de su localización: las más caras serían las del crucero, delante del altar mayor (2.000 mrs.), a continuación —en el mismo crucero— las correspondientes al lado de la Epístola (1.000 mrs.), el mismo precio de las que están bajo el coro; 500 mrs. valdrían las situadas en el trascoro, siendo las más baratas las del brazo norte del crucero, debido a que era el espacio de comunicación con la catedral nueva, que había sido parcialmente cercenado por la nueva construcción; por último, las del claustro se valoraban en 400 maravedíes.

Siendo este el objetivo, la precisión en la representación pasaría a un segundo plano, y así, ni siquiera el número de tramos abovedados de las naves está representado correctamente: solo aparecen cuatro, cuando, en realidad, son cinco. Tampoco aparecen representadas las torres de los pies, ni el tramo recto que precede a cada uno de los ábsides, que se representan con simples semicírculos trazados a mano alzada, mayor el central. Sí aparece el brazo sur del crucero, pero sin ninguna exactitud, puesto que no es un estrecho rectángulo como figura aquí, sino un tramo cuadrado. Como hemos dicho, no aparece el brazo norte, destruido por la construcción de la nueva catedral; sin embargo, y por efecto de la nueva construcción, también debería aparecer la nave del Evangelio cercenada parcialmente (en cambio, aparece con la misma anchura que la de la Epístola). Los soportes son simples círculos o semicírculos a mano alzada colocados en la confluencia de las paralelas que indican los tramos (es decir, los formeros y fajones que los delimitan).

Un último elemento que figura en el plano y cuya identificación es dudosa es el gran rectángulo que rodea al edificio, dentro del cual se desarrolla la traza comentada. Uno de los lados del rectángulo parece que encierra la cabecera con un muro en el que incluso se abren vanos; podría tratarse de un atrio que rodease el conjunto, como sucede en las catedrales de Jaca, León, Sigüenza o Ávila; más fácilmente explicable sería el pasillo que queda al sur de la catedral y que podría identificarse con una crujía del claustro. Los otros dos lados del rectángulo coincidirían con


altar mayor
S. lorenzo
graniculas
crucero
valen a quatro cientos mrs
valen estas sepulturas a dos mill mrs y la meta de abajo tage en todas
estas del crucero valen a mill mrs
claustro a quatro cientos mrs
en esta nave valen a quatro cientos mrs
en baxo del coro valen a mill mrs
fuera del coro valen a quinientos mrs
puer ta del spendor

la línea de fachada y el muro lindante con la catedral nueva.

El plano no está datado y —al no aparecer asociado a ningún documento o expediente— solo podemos otorgarle una cronología por aproximación. El hecho de que aún se sitúe el coro y el trascoro entre los lugares de enterramiento, sitúa cronológicamente el plano antes de 1570, pues el 27 de septiembre de ese año se manda deshacer el coro de la iglesia vieja.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Cruz Rodríguez, J., 2014, pp. 2.079-2.081; Ledesma González, A., 2016, vol. 1-2, p. 80, p. 84, y fig. nº 3; vol. 2, pp. 26-29.

Ana Castro Santamaría

132. Planta de la iglesia parroquial de San Miguel de Sagüés (Navarra)

1. Título: Planta de la iglesia parroquial de San Miguel de Sagüés (Navarra).

2. Fecha: 1570.

3. Autor: Juan de Villarreal.

4. Localización: Pamplona. Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P.].

5. Signatura: A.D.P., Procesos, Secr. Aguinaga, c/ 12 - nº 16.

6. Descripción, alcance y contenido: Este es uno de los primeros dibujos que hasta el presente se han localizado de los acometidos por el maestro cantero guipuzcoano Juan de Villarreal en el desempeño de su cargo de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, puesto que al menos ejerció desde el año 1563. Se trata de un sencillo boceto en el que reproduce la planta de la iglesia parroquial de San Miguel de Sagüés, con la señalización de las sepulturas existentes en la única nave del templo, motivo que originó el encargo de esta traza a Villarreal en 1570 con objeto de ser presentada ante los tribunales eclesiásticos navarros en el litigio judicial iniciado por un vecino de la localidad, Juan Miguel de Sagüés, que defendía la posesión de un enterramiento en dicha iglesia. Por tanto, en este caso el diseño no es realizado con objeto de acometer nuevas intervenciones arquitectónicas en el edificio, como suele ser habitual, sino que reproduce con fidelidad la planimetría que presentaba el templo en el último cuarto del siglo XVI y la localización de las sepulturas existentes en la nave del mismo.

Villarreal dibujó sobre papel con tinta de color sepia la planta de esta pequeña iglesia medieval de comienzos del siglo XIII, de cabecera semicircular, separada de la nave por medio de una reja, señalada en la traza con pequeños puntos. La nave queda articulada en tres tramos que se cierran con bóveda de cañón reforzada por fajones, a la que se adosa una capilla por el lateral izquierdo del primer tramo, tras la que se sitúa la escalera de acceso al coro alto, y frontera a ella, la puerta de entrada al interior del templo abierta en el lateral derecho del segundo tramo de la nave; espacios que el guipuzcoano señala con anotaciones escritas. El veedor colorea el grosor de los muros de la iglesia, para hacer más legible la planta y por el mismo motivo pinta con una tonalidad más oscura el lugar ocupado por la sepultura que es objeto del litigio, identificada con una inscripción, al igual que la tumba perteneciente a la hermana del abad, y la del referido Juan Miguel, enterramientos dispuestos frente a la puerta de entrada al edificio y junto a la escalera de acceso al coro, clarificando incluso con una anotación que están ubicadas

coro bajo
Capilla
suelo alto del medio
abajo el coro
aprueba se esta orden
da poner en el proceso
Juizio de la Jurisdi
ccion

más abajo de la mitad de la nave, con la línea. En la parte inferior del dibujo el propio Villarreal explica lo que ha dibujado en el plano, con una inscripción escrita de su puño y letra, acompañada de su rúbrica.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Regular, ya que presenta pérdida de papel y marchas de humedad. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Uso de la aguada.

10. Dimensiones: 28,5 x 20 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en la parte inferior, el autor de la traza explica el motivo de realización de la misma: *Muy magnifico y muy reverendo señor, por mandado de vuestra merced fuy a la yglesia de Sagües para traçar dos sepulturas, que la una es de Joan Miguel de Sagues y la otra es de la ermana del abad, en que conforme la comision de v.m. los requeri a las dos partes y en conformidad de entrambos señale las dos sepulturas como v^o^ md entendera por esta planta y las partes estan contentos de sus sepulturas y porque es verdad, firme de mi mano y mande v.m. poner esta traça en el proceso que ay entre las dichas partes porque conste como estan traçados* / (Rubricado: *Juan de Villareal*) / 8 de março, *Juan de Villarreal.* En el interior de la planta de la iglesia: *Cabeçera* / *La reja* / *Puerta* / *Abaxo del coro* / *En esta raya es el medio* / *Puerta al coro* / *Maria, hermana del abad* (identificación de su sepultura). Finalmente, en el lateral derecho del diseño, otra inscripción, escrita por una mano diferente a la de Villarreal, refiere que se aprueba la orden de incluir el dibujo en el proceso.

12. Escala: Sí, sin señalar la unidad de medida, formada por una línea de once puntos dibujada en la parte inferior izquierda del papel.

13. Observaciones: La traza forma parte de la documentación adjuntada al proceso judicial iniciado ante los tribunales eclesiásticos de la diócesis de Pamplona por Juan Miguel de Sagüés, referente a la posesión de una sepultura en la iglesia parroquial de Sagüés, cuya localización señala Juan de Villarreal en la planta de la iglesia (A.D.P., Procesos, Secr. Aguinaga, c/ 12 - nº 16).

14. Comentario: Juan Miguel de Sagüés, vecino de la localidad navarra de Sagüés, obtuvo en febrero de 1570 la posesión de una sepultura en el interior de la iglesia parroquial, de la mitad de la nave hacia abajo y a la parte del lateral izquierdo, junto a la escalera de subida al coro. Pero cuando enseñó al rector de la parroquial la titularidad de dicho enterramiento con objeto de que se señalase y se le concediese dicho espacio, este se lo negó, alegando que los legos no podían poseer sepultura en la iglesia y que el enterramiento estaba a la misma altura que las tumbas de los clérigos, por lo que dicho vecino *quiere tomar la dicha sepultura en virtud del dicho titular al ygoal que los clerigos o mas arriba, lo qual es contra constitucion, agravio y preeminencia de los clerigos y no es justo que los legos tengan la sepultura al ygoal de las de los clerigos y menos mas arriba y se habrian de contentar con tenerlas mas abaxo de las de los clerigos, pues por la constitucion sinodal no se da licencia para tener sepultura dentro de la yglesia sino a los rectores, vicarios perpetuos y clerigos presbiteros, y a estos a medio de la yglesia en baxo*. Ante este contratiempo, Juan Miguel de Sagüés inició un pleito en los tribunales eclesiásticos de la diócesis pamplonesa (A.D.P., Procesos, Secr. Aguinaga, c/ 12 - nº 16), proceso judicial en el que se solicitó al veedor de obras del obispado de Pamplona, el guipuzcoano Juan de Villarreal, que se trasladase a Sagüés para dibujar la planta de la iglesia, indicando el espacio ocupado por la sepultura en cuestión, tal y como explicó el propio maestro en la anotación que escribió y rubricó debajo de la traza.

15. Unidades de descripción relacionadas: Esta planta de la iglesia parroquial de Sagüés fue dibujada por Juan de Villarreal en 1570 ante el mandato del visitador general del obispado de Pamplona de indicar en la misma la localización de la sepultura que un vecino de la localidad, Juan Miguel de Sagüés, estaba reclamando ante los tribunales eclesiásticos de la diócesis, diseño que fue adjuntado a la documentación presentada en el litigio judicial (A.D.P., Procesos, Secr. Aguinaga, c/ 12 - nº 16).

16. Bibliografía: Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., 1988a, pp. 76-77; Tarifa Castilla, Mª J., 2000, p. 627; Tarifa Castilla, Mª J., 2018b, p. 152.

María Josefa Tarifa Castilla

133. Proyecto para la ampliación de la parroquia de Santo Tomás de Canterbury, en Vegas de Matute (Segovia)

1. Título: Proyecto para la ampliación de la parroquia de Santo Tomás de Canterbury, en Vegas de Matute (Segovia).

2. Fecha: 1570.

3. Autor: Rodrigo Gil de Hontañón.

4. Localización: Segovia. Archivo de la Catedral de Segovia.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: Este *rascuño* es la respuesta de Rodrigo Gil de Hontañón a la propuesta del maestro Juan del Camino para ampliar la iglesia segoviana; se trata de una planta muy bien dibujada a tinta sobre rasguño previo, con los muros simétrica y cómodamente rayados a mano, como era norma desde hacía varias décadas; es una proyección con "transparencias", pues se superponen en los muros las ventanas abocinadas y los arcos para alojar altares, a modo de hornacinas; se representan las bóvedas y las diferencias de muros, ya que se trata del proyecto de ampliación de un templo anterior. Se puede decir que es un compendio del buen dibujo de Rodrigo Gil de Hontañón esta planta de proyecto con partes de levantamiento, mostrando detalles minuciosos y preciosistas (gorroneras de las puertas, sombra para denotar la cavidad de la pila de cristianar, rejas…), claves floreadas, "abanicos" en las jarjas [como en el plano de la catedral de Segovia que Ruiz Hernando denomina "2. Planta general" (ficha nº 58), y también en los dibujos de la catedral de Coria, debidos a Pedro de Ybarra y sus sucesores (fichas núms. 99, 107, 119, 140, 141, y 142)], caracol de Mallorca, cruz griega para señalar el lugar del altar mayor y pitipié con crestería propia del Primer Renacimiento. El único pilar exento presenta el mismo círculo convencional que aparece en el dibujo de 1538 de Villagonzalo de Pedernales (ficha nº 76) y en la primera planta de la catedral de Segovia (ficha nº 56), que se materializó en este caso como columna de sillería.

7. Soporte: Bifolio de papel verjurado, en el que se advierte la filigrana del racimo de uvas con las letras "DM", documentado por Briquet entre 1569 y 1595 en varias localidades francesas, según sus signaturas de inventario con los números entre 13068 y 13085.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Está trazado este dibujo con tinta sepia sobre rasguño previo, todo a regla y compás, con terminación de algunos detalles a mano alzada.

10. Dimensiones: 42,7 x 65,7 cm.

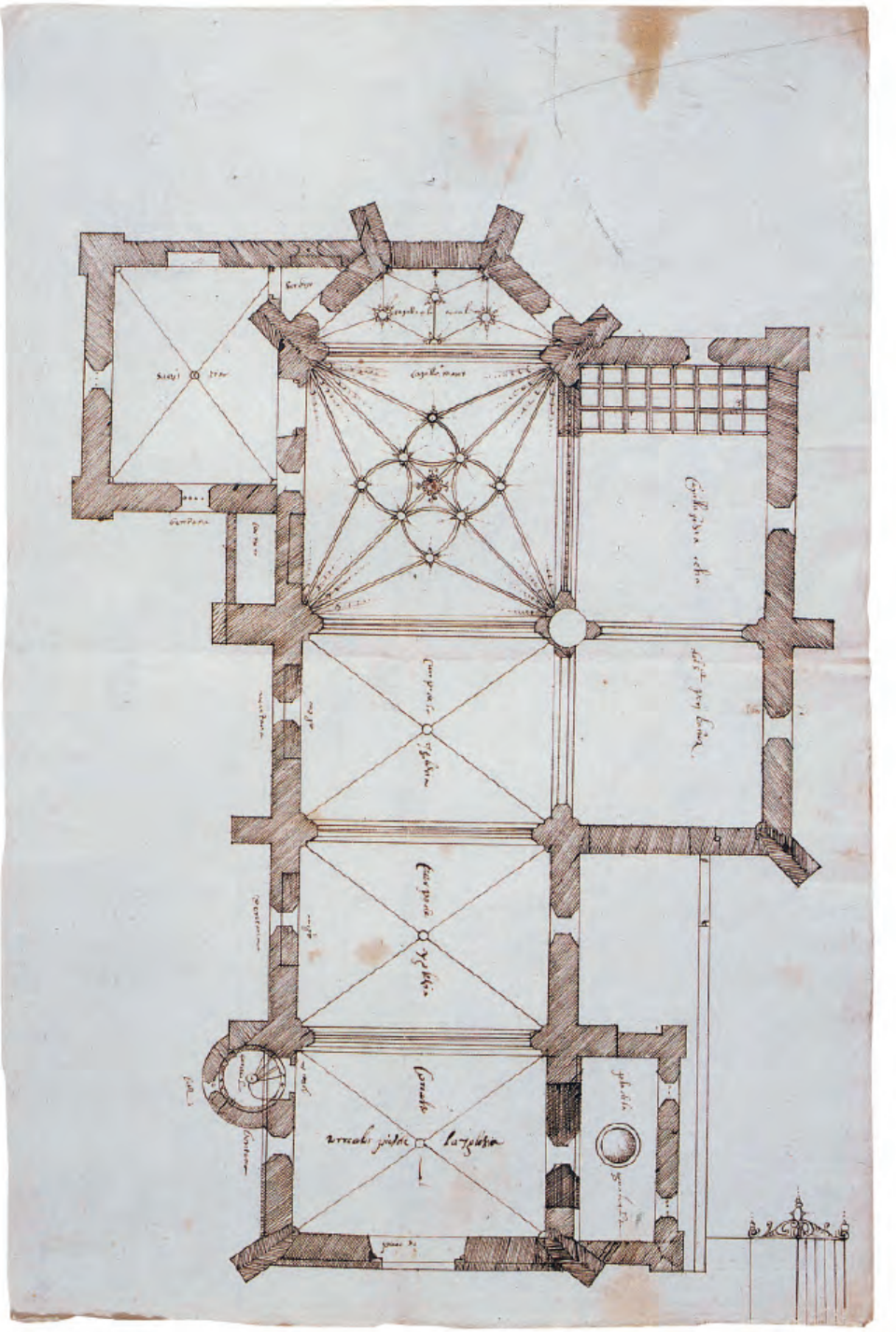
11. Anotaciones: En el recto, y aunque carece de cotas, ofrece un buen número de referencias rotuladas: *Serbizyo* / *Capilla colateral* / *Sacristia* / *Capilla mayor* / *Ventana* / *Torre a los pies de la Iglesia* / *Puerta*. De arriba abajo y de izquierda a derecha son estas, leídas desde el costado del Evangelio: *Capilla que se echa del señor Peribañez* / *Pila de el agua bendita* / *Cuerpo de la Iglesia* (dos veces) / *Coro alto* / *Carnero* / *Ventana* (tres veces) / *Caracol* / *Luz*. De arriba abajo y de izquierda a derecha son estas, leídas desde el costado de la Epístola: *Puerta* / *Altar* (dos veces).

12. Escala: Exhibe este dibujo el correspondiente pitipié, situado abajo a la derecha, junto a la esquina de los pies del muro de la Epístola; la escala muestra la característica decoración que imita la crestería de una reja propia del Primer Renacimiento; no lleva indicación de unidad ni numeración de las divisiones, pero deben de ser diez pies los representados; muy probablemente corresponda a la escala 1:96. Su decoración es muy similar a las escalas gráficas que aparecen en las trazas de San Benito de Valladolid (fichas núms. 124, 125 y 127).

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Se trata de un proyecto de ampliación de un primitivo templo dedicado a Santo Tomás formado por los dos actuales tramos de la Epístola, que debió de ser levantado en los años cuarenta del siglo XVI por Rodrigo Gil de Hontañón (Moreno Alcalde, Mª, 1990, pp. 307-328). A esta primitiva estructura en 1570 se añade un nuevo templo objeto del diseño actual, aunque las partes antigua y moderna no aparecen diferenciadas en su tratamiento gráfico.

La obra nueva fue contratada por el maestro Juan del Camino, que debía realizarla en un plazo de tres años. Se sabe que en 1575 estaba ya cerrada la zona de la cabecera y la sacristía, y en los años ochenta las



obras fueron reanudadas por Martín Ruiz de Chartudi, el que fuera aparejador de Rodrigo Gil en la catedral y luego maestro de la misma. Esta circunstancia, así como la autoría de Rodrigo Gil, también maestro de la catedral segoviana, explicarían la conservación de este documento en el archivo catedralicio.

El diseño, denominado *rascuño* por Rodrigo Gil, está realizado a regla y con compás; los muros perimetrales presentan rayado en su interior, y tanto los nervios de las bóvedas como sus claves, o el diseño del acasetonado de la nave de la Epístola, presentan una gran perfección técnica. El maestro ha diseñado un templo de una nave de tres tramos que en su parte meridional se aneja a una construcción anterior de dos tramos. La nueva construcción es abovedada, con bóvedas de una clave en los tramos de nave y la sacristía, solo presenta crucería compleja en el tramo crucero (una bóveda de terceletes con combados y 9 claves) y el ochavo de nervios rectos y 4 claves. Se ha añadido un tramo a los pies en el lado de la Epístola para la pila bautismal (que también se dibuja) y un pórtico en el lado meridional. Asimismo, se incluye la escala gráfica, realizada a modo de reja.

El diseño incluye el dibujo de cada nervio individualizado, referencias a la plementería, el derrame de los vanos —algunos con maineles—, el desarrollo de los primeros escalones de la escalera de caracol y algunas correcciones al diseño inicial (como la entrada a la capilla bautismal que se raya doblemente). El rayado de los contrafuertes angulares se realiza en ángulo, indicando quizá un sistema de evacuación de aguas.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Moreno Alcalde, Mª, 1973; Casaseca Casaseca, A., 1988, pp. 152-156; Moreno Alcalde, Mª, 1990, pp. 307-328; Gómez Martínez, J., 1995; Ruiz Hernando, J. A., 2003, pp. 190-191; Redondo Martínez, E., 2005.

Alfonso Jiménez Martín y Begoña Alonso Ruiz

134. Proyecto para las Casas Consistoriales de Lugo

1. Título: Proyecto para las Casas Consistoriales de Lugo.

2. Fecha: 1570.

3. Autor: Pedro de Arteaga (atribuido).

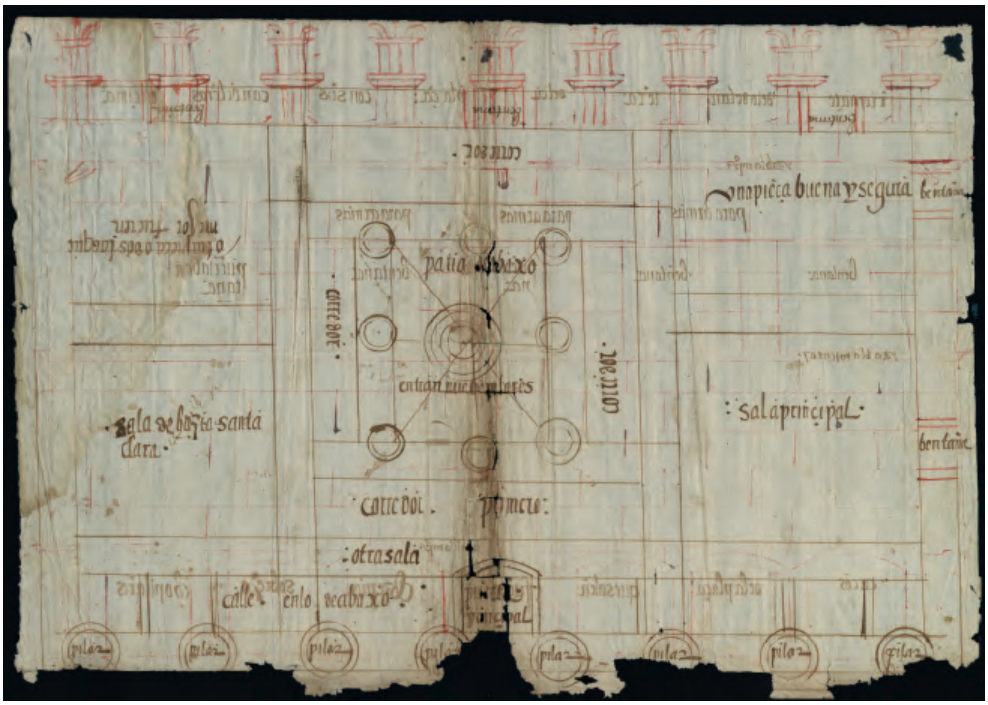
4. Localización: Lugo. Archivo del Museo Provincial.

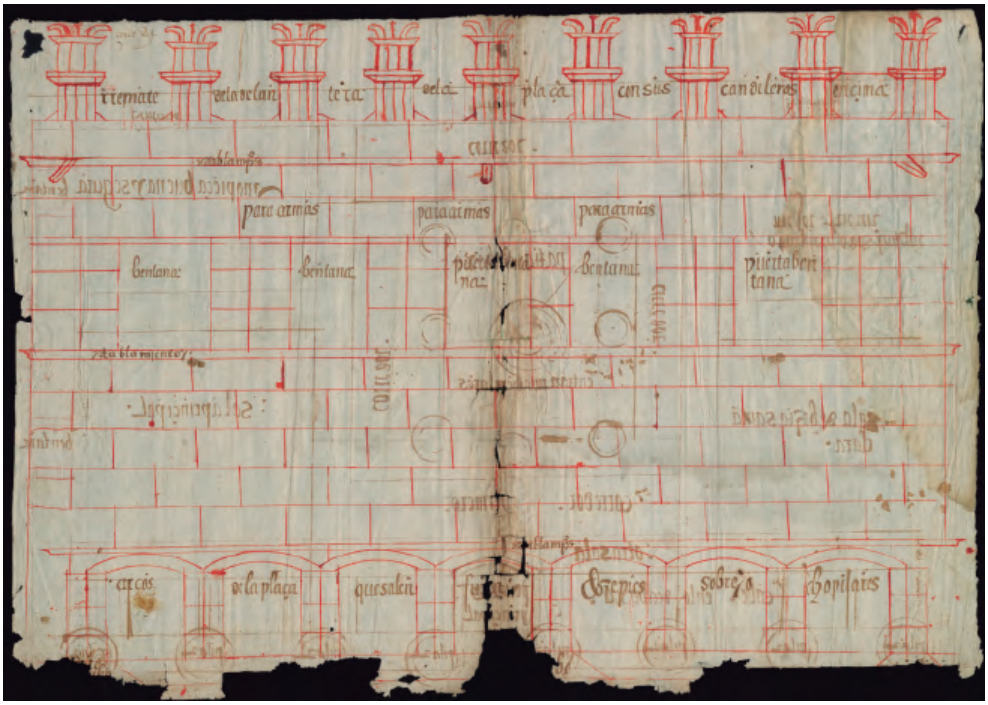
5. Signatura: ES AMPL AMPL-28-3.81-1.

6. Descripción, alcance y contenido: Alzado de la fachada principal y planta del edificio de las Casas de Consistorio de Lugo realizados en una doble página de papel verjurado que estuvo originariamente cosida a un libro. El alzado ocupa el recto mientras que la planta, el vuelto.

La sección de la fachada muestra un edificio de dos plantas con soportales en la parte baja y el piso superior en el que se localizaban los balcones y las ventanas que comunicaban las principales estancias con la plaza. Llama la atención la distribución asimétrica de los vanos. Sobre estos estaba prevista la colocación de los escudos de la Corona y la Ciudad y rematando el alzado, la cornisa con sus correspondientes gárgolas y candeleros.

Aunque el edificio constaba de dos alturas solo conservamos el diseño de una planta en la que se representan y combinan elementos correspondientes al piso inferior y superior. Así se dibujan las secciones de las columnas del pórtico y del claustro, se acota el espacio del soportal, que se denomina la *calle en lo de abaxo*, y se representan una serie de círculos concéntricos en el centro del patio que podrían corresponder con el diseño del jardín que ocupó este espacio o incluso a un pequeño pozo o aljibe, sin embargo resulta


una piêça buena y segura
patio
corte doi
entrada principales
corte
sala principal
sala de basia santa clara
corte doi
otra sala
calle enlo alto
pilaz
pilaz
pilaz
pilaz
pilaz
pilaz
pilaz
pilaz


triemate
pela relan
tera
pela
plaça
cansias
candeleras
encima
corte
para armas
para armas
para armas
bentana
bentana
puerta
bentana
bentana
puerta bentana
corte
corte
corte
sala principal
arcos
de la plaça
que sale
corte
corte
sobre
pilares

atípico que también se incluya el alzado de la puerta principal en la planta.

Gracias a la leyenda es posible la identificación de las estancias y dependencias del piso alto que se distribuían en torno al patio central. No se hace referencia a la ubicación de las puertas de acceso a cada una de ellas, pero sí a las ventanas de cada sala. Parece que en la parte central de la fachada posterior del edificio, aquella que daba al jardín, el corredor del patio tendría un carácter abierto, a modo de solera. El dibujo carece de firmas, tanto en su recto como en su vuelto, lo que impide atribuir con total seguridad la autoría de las trazas.

7. Soporte: Papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, una mano con una flor de seis pétalos que fue muy utilizada en la documentación consistorial del siglo XVI.

8. Estado de conservación: Mal estado de conservación y pendiente de restauración.

9. Técnica: Dibujo en tinta roja y sepia. La tinta roja se utilizó en el alzado para el dibujo y la tinta parda para la leyenda. En la planta, se empleó la tinta parda en el dibujo y en la leyenda y la roja solo para señalar los huecos de las ventanas. Se conservan los agujeros del compás que se empleó al dibujar la sección de las columnas. La tinta ha traspasado el papel lo que dificulta la interpretación del dibujo y la lectura de las leyendas.

10. Dimensiones: 31 x 44 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en el alzado se identifican los elementos que integraban la fachada mediante las leyendas: *Arços* / *de la plaça* / *que salen* / *fuera* / *doze pies* / *sobre o/cho pilares* / *Tablamiento* (dos veces, en los intercolumnios del soportal del edificio, y para señalar la moldura o cornisa sobre los arcos) / *Bentana* (dos veces) / *Puerta* / *Bentana* (dos veces) / *Puerta bentana* / *Para armas* (tres veces, en cada uno de los huecos de los vanos) / *Tablamiento* (sobre los vanos, indicando el lugar en el que se labrarían los escudos que presidían la fachada) / *Remate* / *de la delan/tera* / *de la* / *plaça* / *con sus* / *candeleros* / *ençima* (leyenda que se distribuye por la parte superior del diseño entre los candeleros y que permite identificar la fachada del edificio).

En el vuelto, en la planta, mediante las leyendas, se hace la identificación de las estancias, de los elementos arquitectónicos más destacados y de algún elemento urbano. Sin que parezca existir una razón clara, los textos aparecen en posición horizontal, vertical o invertida: *Pilar* (leyenda que se repite ocho veces porque aparece en la sección de cada una de las columnas que conforman la fachada del edificio) / *Calle en lo de abaxo* / *Puerta principal* / *Otra sala* / *Sala de hazia Santa Clara* / *Corredor primero* / *Sala prinçipal* / *Corredor* / *Patio de abaxo* / *Entre nuebe pilares* / *Corredor* / *Otra pieça o dos las que* / *mejor fueren* (con escritura invertida) / *Corredor* / *Una pieça buena y segura* / *Bentana* (dos veces, en la parte derecha) / *Bentana* (tres veces, en la parte superior del alzado, y en escritura invertida, para indicar el lugar en el que habían proyectado abrir las tres ventanas de la fachada posterior del edificio).

12. Escala: No.

13. Observaciones: Carece de sellos de archivo y de signatura, pero es muy probable que formara parte del libro de Actas Consistoriales de 1566-1571 que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Lugo (Concello de Lugo, 00002-3, f. 340 v), porque en esa fecha el Ayuntamiento contrató a Pedro de Arteaga para que diera las trazas del edificio.

14. Comentario: Desde mediados del siglo XVI, el Ayuntamiento de Lugo solicitó el apoyo de la Corona para poder costear la construcción de unas Casas de Consistorio en la plaza Mayor o de las Cortiñas de San Román. Esta petición aparece recogida tanto en las Provisiones Reales como en las Actas municipales, pero la obra no se pudo iniciar hasta que el Consejo de Castilla concedió la sisa el 19 de octubre de 1570 que permitió la financiación del proyecto. El maestro elegido fue Pedro de Arteaga, un trasmerano asentado en Mondoñedo (Lugo), que contaba con experiencia, porque por entonces estaba dirigiendo la construcción de las Casas del Consistorio mindoniense, y que se trasladó a Lugo para ponerse a las órdenes del concejo.

Las trazas de Pedro de Arteaga fueron presentadas ante la corporación el 16 de agosto de 1571, la cual libró 4 ducados para pagárselas [Archivo Histórico Provincial de Lugo (A.H.P.Lu.), Concello de Lugo, 00002-3, f. 340 v]. El edificio diseñado por este maestro, del cual no conservamos ningún vestigio, se erigió sobre parte del solar que hoy ocupa el Ayuntamiento, pero era de proporciones menores que el actual y no se trataba de un inmueble exento, sino adosado por el lado norte a una casa que tenía doble fachada, hacia la rúa de San Pedro y la plaza Mayor.

Las Casas de Consistorio se concibieron organizadas en torno a un patio cuadrado de tres columnas

por lado, que debió de funcionar como el elemento distribuidor del edificio. En la planta baja se localizaban las "tiendas": el peso del pan, la alhóndiga y la pescadería, pero a ellas no se hace referencia alguna en el plano, como tampoco aparece representada la escalera de piedra que por la documentación sabemos que daba acceso directo a la sala principal del edificio y que en 1581 se desmontó para liberar espacio y se construyó en la fachada posterior que daba al jardín. En el piso alto era donde se localizaban las distintas dependencias del concejo, organizadas en cinco salas. A ellas se accedía desde los corredores del patio. La sala principal, también llamada auditorio, se localizaba en el ángulo suroccidental del edificio, era la más grande y daba a la plaza Mayor, igual que las otras dos salas que se encontraban en la fachada principal de las que desconocemos las funciones que desempeñaban. En la parte posterior del edificio se ubicaban otras dos salas y un corredor a modo de solera, que daba directamente al jardín. Tipológicamente, el edificio respondía al modelo de casa consistorial que se difundió en la segunda mitad del siglo XVI. Un edificio noble que presidía la plaza principal de la villa y que presentaba soportales para alojar las tiendas en la planta inferior y balcones en el piso alto para permitir que la corporación pudiera asistir a las celebraciones públicas organizadas en la plaza durante las fiestas. En lugar destacado se disponían las armas de la ciudad y rematando la fachada los candeleros que contribuían a singularizar la construcción.

El edificio proyectado por Arteaga empezó a dar problemas casi desde el momento de su finalización, recogiéndose en las Actas Capitulares numerosas noticias al respecto, sobre reparaciones y reformas, pero además en pocos años se quedó pequeño por lo que el concejo decidió su ampliación. El proyecto fue encargado a Lucas Ferro Caaveiro, uno de los principales arquitectos del barroco gallego, quién, con la colaboración de Domingo Francisco Eytor y José González Sierra, construyó el edificio actual, dándose por terminadas las obras en 1738.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Pérez Costanti, P., 1930, pp. 48-49; Vila Jato, Mª D., 1989, p. 46; Abel Villela, A. de, 1994.

Ana Goy Diz

135. Rasguños de diferentes crucerías en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Lerín (Navarra)

1. Título: Rasguños de diferentes crucerías en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Lerín (Navarra).

2. Fecha: *ca*. 1570-1580.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Lerín. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Contrafuerte del muro exterior del lateral derecho de la nave, alojado en el interior de la dependencia existente sobre el pórtico barroco.

5. Signatura: No.

6. Descripción, alcance y contenido: En la parte superior de uno de los contrafuertes que refuerzan el muro de la nave del lateral de la Epístola de la iglesia parroquial de Lerín, que da a la plaza de los Fueros, se ha conservado una placa de yeso con rasguños ejecutados mediante incisiones que dibujan plantas con diferentes soluciones de abovedamientos nervados. El estribo sobre el que se han realizado los rasguños está en la actualidad resguardado por la es-

tancia situada sobre el pórtico barroco con el que fue dotado el templo posteriormente. La superficie total de la plancha de yeso que ha llegado hasta nuestros días, de 73 cm de alto por 85 cm de ancho, conserva numerosas incisiones trazadas a regla y compás que se superponen dibujando diferentes figuras geométricas, entre las que podemos discernir el diseño de tres elaboradas bóvedas de crucería, no a escala real, sino mucho menor.

Por un lado, se aprecia la planta de una cabecera poligonal de cinco lados, con la pared frontal recta (de 11 cm de ancho) y las laterales lindantes inclinadas (de 10 cm de altura y de anchura 11 cm en su parte más estrecha y 16,5 cm en la más larga), trapecio al que sucede un espacio rectangular de 16,5 cm de ancho y de 10,5 cm de largo. Desde cada una de las esquinas de la planta que forman esta capilla mayor perlongada de ábside ochavado se trazan líneas rectas que confluyen en el punto central delineado a partir de la altura y anchura total de la figura geométrica. Dichas líneas quizás sugieren la proyección de las nervaduras sobre la bóveda de la planta de la cabecera.

Otro de los rasguños dibujado sobre la placa de yeso, dispuesto a la derecha del anterior, muestra la planta de un espacio cuadrangular, de 12,5 cm de ancho por 12,5 cm de alto, con el diseño de una compleja bóveda de crucería. Se perciben con claridad dos nervaduras diagonales que se cruzan en la clave polar y los terceletes dobles que forman una estrella de cuatro puntas, así como el círculo trazado en torno a la clave polar y otros nervios de flexión convexa en torno al polo.

Finalmente, en el extremo derecho de la placa de yeso se esboza sobre una planta cuadrada de 14,4 x 14,4 cm, una serie de líneas rectas que dibujan una elaborada bóveda de crucería formada por más de quince claves, ya que se han perdido parte de los rasguños realizados en el lateral derecho, percibiéndose todavía con claridad dos nervaduras diagonales, terceletes y ligaduras. Por la complejidad de los mismos y su confusa lectura, sospechamos que en dicha plancha de yeso se fusionan los grafismos de diferentes proyectos de abovedamientos.

Sin lugar a dudas, todos estos rasguños fueron realizados en el último tercio del siglo XVI, cuando se recrecieron los muros de la fábrica medieval con ob-

jeto de dotar al templo de un nuevo sistema de abovedamiento. Dicha intervención arquitectónica también tuvo por objeto ampliar el templo por la cabecera con un nuevo crucero y capilla mayor. Por tanto, los rasguños dibujados sobre la placa de yeso con diferentes diseños de crucerías complejas a menor escala son probablemente ejercicios de bóvedas, realizados en el contexto de estas obras acometidas en el templo a finales del Quinientos, no como modelos a seguir en la fábrica, sino como ensayos.

Estos rasguños, localizados en 1999, fueron dados a conocer en 2000 por esta misma investigadora en un artículo dedicado al estudio del cantero guipuzcoano Juan de Villarreal, recogido en el apartado "Bibliografía".

7. Soporte: Yeso.

8. Estado de conservación: Deteriorados, ya que ha desaparecido parte de la placa de yeso.

9. Técnica: Rasguño hecho con estilete o punzón metálicos, tanto en forma de líneas rectas como curvas, estas últimas trazadas mediente un compás con puntas metálicas.

10. Dimensiones: Las dimensiones totales de la placa de yeso sen 73 x 85 cm. De la planta del lateral izquierdo, 20,5 x 16,5 cm (identificada en la fotografía con la letra A); de la bóveda intermedia, 12,5 x 12,5 cm (referida en la foto con la letra B); de la bóveda trazada en el lateral derecho, 14,4 x 14,4 cm (señalada en la imagen con la letra C).

11. Anotaciones: No.

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Las incisiones con diferentes diseños de bóvedas de crucería realizados sobre una placa de yeso en uno de los contrafuertes de la fábrica medieval de la iglesia parroquial de Lerín —estribo que refuerza la nave por el lateral de la Epístola y que en la actualidad se aloja en el interior de la dependencia existente sobre el pórtico barroco construido con posterioridad—, son ejercicios de bóvedas que fueron realizados en el contexto de las obras de ampliación del templo iniciadas a comienzos de 1570. El templo gótico existente en ese momento, de una sola nave, iluminado a través de elaboradas ventanas de arco apuntado geminadas, con tracerías de trilóbulos y cuadrilóbulos, y que contaba con dos portadas, una abierta en el lateral de la Epístola y otra en el del Evangelio, se había quedado pequeño en el último tercio del siglo XVI para albergar a la creciente población, por lo que se decidió recrecer los muros de la nave y ampliarlo con un nuevo crucero y cabecera.

Este proyecto edilicio de recrecimiento de la iglesia se lo adjudicó en agosto de 1570 el maestro cantero Juan de Orbara, de acuerdo al condicionado y trazas elaborados por Juan de Villarreal, veedor de las obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, comprometiéndose a acometer la fábrica con sillares de piedra en el plazo de ocho años. En un primer momento, Orbara contrató la obra a medias con el propio veedor, hasta que en 1572 quedó solo al frente de la edificación. Sin embargo, Orbara falleció en 1580 sin apenas haber avanzado en la construcción, quedando las obras paralizadas hasta agosto de 1591 cuando las retomó el cantero Juan de Garaicoechea y Oiz de acuerdo al nuevo proyecto diseñado en los años anteriores por Juan Luis de Musante, maestro mayor de las obras reales en Navarra y Amador de Segura. Por la documentación consultada sabemos que esta remodelación, que no había concluido a principios del siglo XVII, fue continuada por el cantero Juan de Aranalde siguiendo la nueva traza proporcionada por el veedor de obras eclesiásticas del momento, Francisco Palear Fratín, y que concluyó el maestro de cantería Domingo de Legarra. Como resultado de la misma, a la nave medieval, cerrada con bóvedas de medio cañón con lunetos, sucede un amplio crucero saliente en planta al que se adosa la capilla mayor ochavada, abovedada con venera gallonada antecedida por un tramo de medio cañón acasetonado con rosetas, y dos capillas colaterales menores que se cierran a menor altura con cúpulas acasetonadas con puntas de diamante sobre pechinas gallonadas.

En definitiva, el proyecto originario planteado por Juan de Villarreal en 1570 para cerrar la nave, crucero y capilla mayor de la iglesia con bóvedas de crucería de variados diseños, que estaría en la línea de los complejos diseños de abovedamientos plasmados en los rasguños de la placa de yeso aplicada al contrafuerte de la nave —sistemas de abovedamientos que reflejan el prolongado uso a lo largo del Quinientos de este tipo de soluciones de herencia tardogótica en la producción arquitectónica navarra—, finalmente fue sustituido por otro plan que daba prioridad a bóvedas de abolengo clásico, excepcionales en la arquitectura del siglo XVI promovida en suelo navarro.

15. Unidades de descripción relacionadas: Probablemente estos rasguños fueron trazados en el

contexto del proyecto de remodelación edilicio emprendido en la iglesia parroquial de Lerín a partir de 1570 por el espacio de la cabecera de acuerdo al condicionado de obras y trazas proporcionadas por Juan de Villarreal y que contrató en un primer momento Juan de Orbara, capitulación que fue publicada en 2009 en un artículo dedicado al estudio de este templo, como se refiere en el apartado "Bibliografía".

16. Bibliografía: Tarifa Castilla, Mª J., 2000, p. 644, y p. 646; Tarifa Castilla, Mª J., 2009a, p. 23.

María Josefa Tarifa Castilla

136. Proyecto para la construcción de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santa Marina, en Santa Marina de Torre (antigua Santa María de Montes, El Bierzo, León)

1. Título: Proyecto para la construcción de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santa Marina, en Santa Marina de Torre (antigua Santa María de Montes, El Bierzo, León).

2. Fecha: 1571.

3. Autor: Juan de Alvear (sin firma en la traza).

4. Localización: Astorga (León). Archivo Diocesano de Astorga [A.D.A.].

5. Signatura: A.D.A., Protocolos notariales de Francisco de Bajo, leg. 1571 (III), s. f.

6. Descripción, alcance y contenido: Proyecto inserto en las condiciones de obra para la construcción de la capilla mayor de la iglesia de Santa Marina de Torre firmadas ante el notario Francisco de Bajo en 1571 y ejecutado por el maestro cantero de origen trasmerano Juan de Alvear. En él se representa la parte de la nave única más próxima a la capilla mayor y esta última, donde se concentran la mayor parte de los detalles. Se trata de un presbiterio de testero plano, con muros de igual grosor que los de la nave y contrafuertes oblicuos en los ángulos orientales y rectos a la altura del arco triunfal que lo separa de la nave. En el interior de la capilla está trazada, a regla y compás, una inusual bóveda de crucería estrellada de cuatro puntas con una clave central y cuatro secundarias, que con toda seguridad responde a un error del tracista, quien finalmente materializó una bóveda de crucería con terceletes simples y ligaduras entre claves en las dos direcciones. Asimismo, en el muro meridional de la capilla mayor aparece dibujado el vano de la puerta de acceso a la sacristía, así como el de la ventana situada en la parte superior.

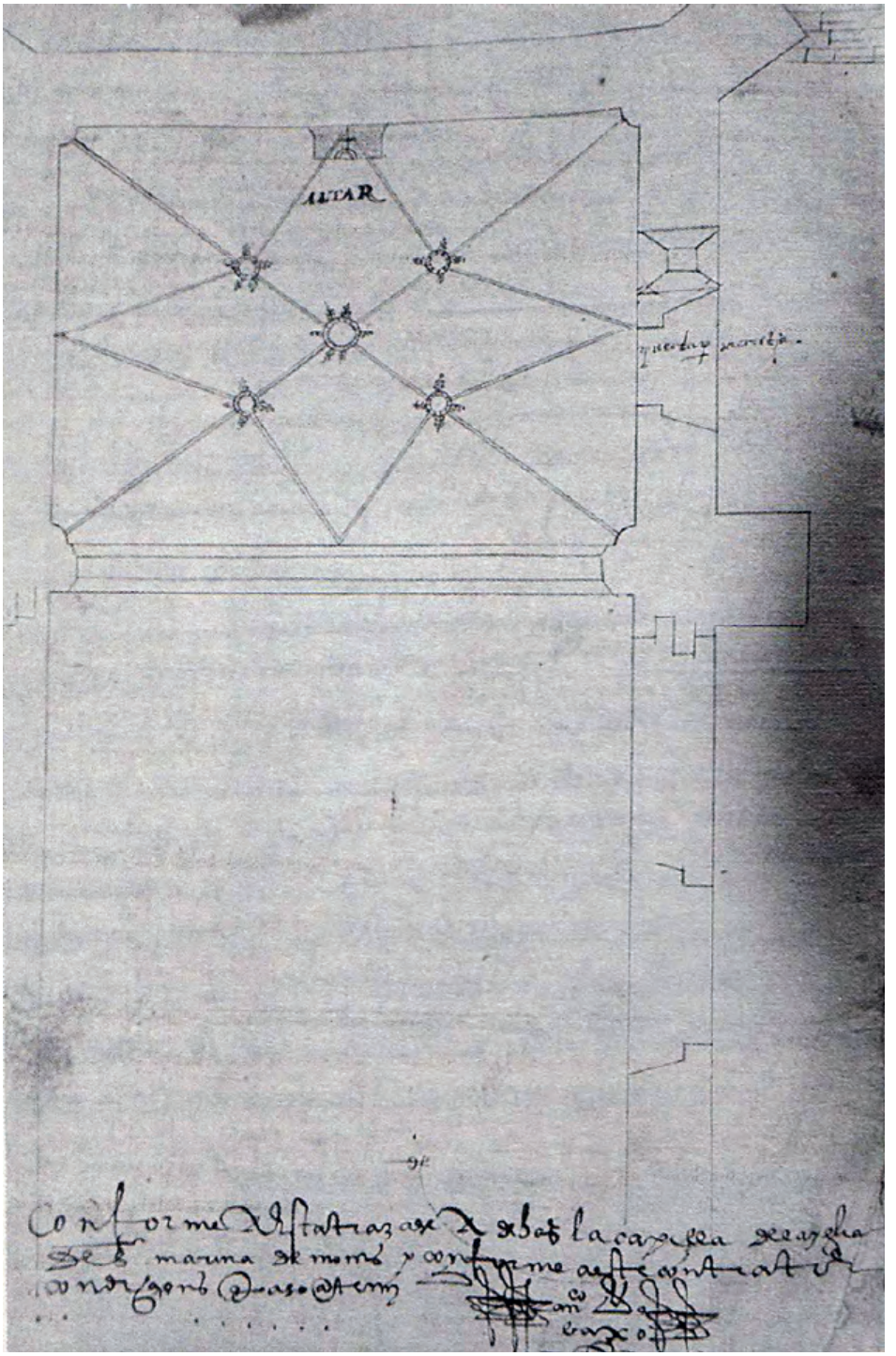
7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Trazado con tinta negra a regla y compás.

10. Dimensiones: 31 x 22 cm.

11 Anotaciones: En el recto del folio se encuentran tres anotaciones. La realizada al pie del folio en letra procesal es del notario Francisco de Bajo y reza: *Conforme a esta traza se a de haser la capilla de la yglesia de Santa Marina de Montes y conforme a este contrato e condiçiones. Paso ante mi. Francisco de Baxo* (rúbrica del notario). Las otras dos, en letra humanística redonda e incorporadas dentro del diseño, corresponden a la mano de Juan de Alvear y se refieren a dos elementos representados en la traza: *ALTAR* (en la parte superior del folio, en la cabecera de la iglesia y junto a la esquemática representación de una mesa de altar con el símbolo de una cruz sobre base a modo de peana semicircular) / *Puerta para sacristia* (en el vano de la puerta representado en el muro meridional de la capilla mayor).


ALTAR

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: El 10 de abril del año 1571, ante el notario público Francisco de Bajo, se remataban las obras de la capilla mayor de la iglesia de Santa Marina de Montes, actual Santa Marina de Torre, en Juan de Alvear, maestro cantero natural de San Pantaleón de Aras (Cantabria), que desde 1553 se encontraba trabajando como aparejador en la catedral de Astorga bajo las órdenes de Rodrigo Gil de Hontañón. Junto con el contrato y condiciones por las que el maestro trasmerano se comprometía a sustituir la *muy larga y angosta* capilla primitiva por otra más amplia y de 28 pies de altura, se insertó esta traza como modelo a seguir para la construcción. El diseño trazado se siguió para la materialización final de la obra a excepción de la bóveda, cuya errónea traza fue sustituida por la bóveda con terceletes y ligaduras entre las claves que se ha conservado en la actualidad, aunque su aspecto ha quedado muy desvirtuado por los repintes aplicados en la plementería. La nave única de sección rectangular y cubierta por armadura de par y nudillo está separada de la capilla mayor mediante un arco escarzano y moldurado. A lo proyectado y construido por Alvear se añadió, a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, la torre con espadaña situada a los pies, la capilla de los Santos Mártires Fabián y Sebastián anexa al muro meridional de la nave, y la sacristía además del pórtico sur.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Voces Jolías, J. Mª, 1987, pp. 88-90; Fernández Vázquez, V., 2001, vol. 2, pp. 442-447.

Joaquín García Nistal

137. Proyecto para la conclusión de la ampliación de la iglesia parroquial de Nuestra Señora (del Rosario) de Biurrun (Navarra)

1. Título: Proyecto para la conclusión de la ampliación de la iglesia parroquial de Nuestra Señora (del Rosario) de Biurrun (Navarra).

2. Fecha: 1571.

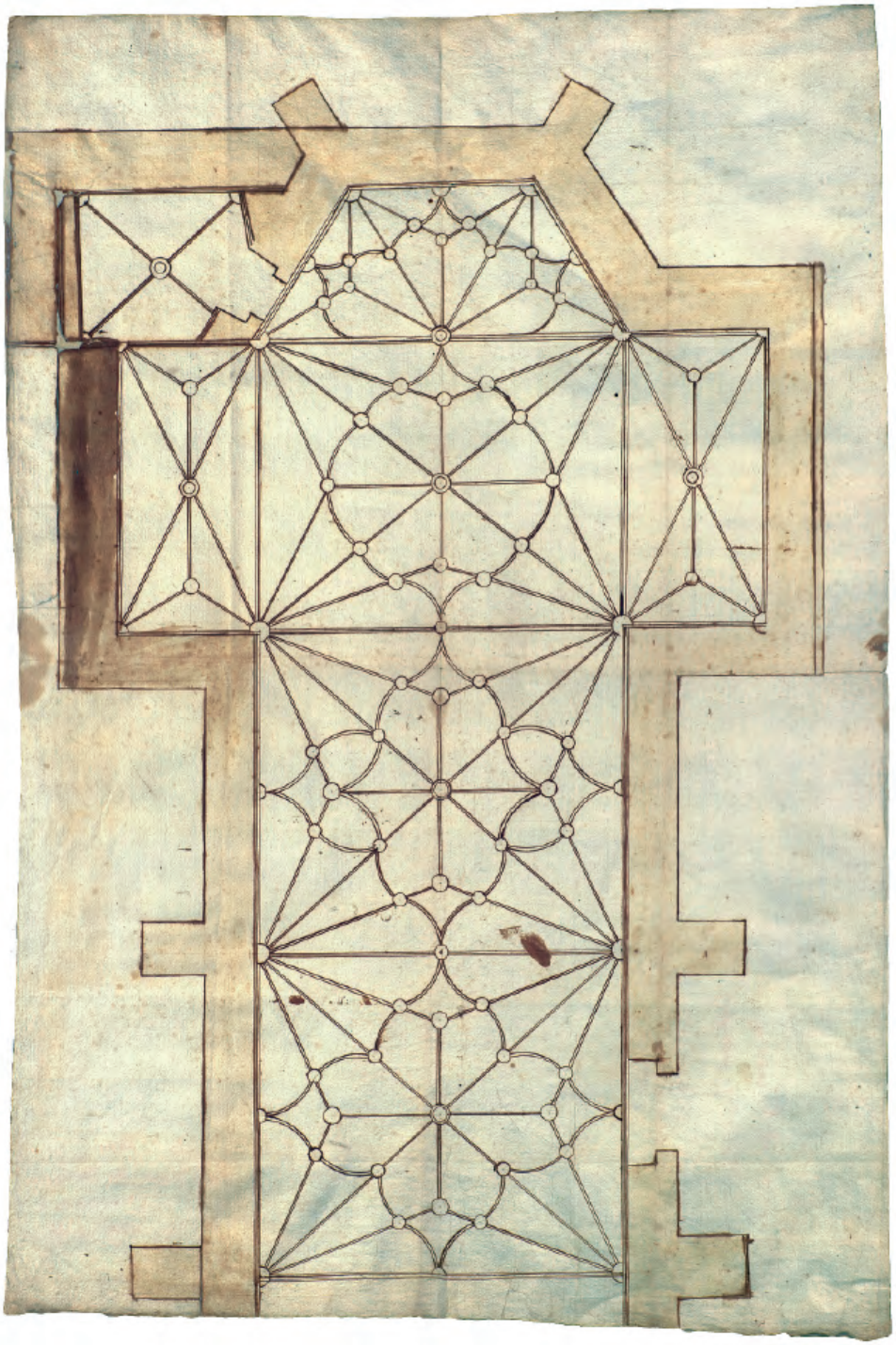
3. Autor: Pedro de Larreta.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., OM, MPD, 34.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño que nos ocupa, inédito hasta ahora, fue presentado por el maestro Pedro de Larreta, cantero, en el momento de firmar el acuerdo para la conclusión de la ampliación de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Biurrun con fray Luis Cruzat, prior de la Orden de San Juan de Jerusalén en Navarra, y los primicieros del templo de la localidad, que pertenecía a dicha orden militar; un contrato, asimismo inédito, suscrito en la población navarra el 14 de mayo de 1571 (A.H.N., OM, 8566, Exp. 1, nº 19).

Del análisis de la capitulación se desprende que el maestro tenía que asumir el engarce entre los muros de la antigua iglesia medieval de la localidad y *la obra que esta*(ba) *principiada*, asimismo definida como *la capilla principal*, sin duda, el cuerpo conformado por el transepto y el testero, que, junto a la sacristía representada en el lado del Evangelio, ya debían de estar prácticamente ultimados para entonces. De hecho, en el texto dispositivo se prescribía la construcción del nuevo buque del templo, con dos *capillas* o tramos, o con tres, si así lo estimaban los contratantes —y parece esbozarse en el dibujo—, además de otras actuaciones, como la realización del *portalado de la dha yglesia y* (la) *escalera para subir al coro* —dos



intervenciones para las que los promotores habrían de facilitarle a Larreta una *traça pintada*—, o el cercado, con mampostería, del cementerio parroquial.

En cualquier caso, tal y como se subraya en el acuerdo, la intervención de mayor calado estribaba en la construcción de la nueva nave que tenía que conectar los restos de la antigua iglesia medieval con la cabecera; una operación que contemplaba situar el acceso al templo en el encuentro entre las dos fábricas. De hecho, tal y como se precisa en el contrato, Larreta aceptó *cerrar las dhas paredes hasta el portalado de la dha yglesia como esta*(ba) *principiada de manera que por entranbas partes* (viniese) *a fenecer con el dho portalado por la orden forma y traza que esta*(ba)*n principiadas*.

El diseño, que, tal y como se señala en la capitulación, fue realizado *en un pliego de paper en canpo blanco pintado de negro y los cabos cerrados de amarillo*, viene a reflejar, en consecuencia, tanto el buque del templo que tenía que levantarse entre la antigua iglesia medieval y la nueva fábrica del testero, con el acceso a la iglesia en el primero de los tramos representados en el lado sur, como la cabecera, conformada por un transepto, acusado en planta, un ábside poligonal de tres paños o lienzos murales, y una sacristía de planta irregular, adaptada al espacio disponible entre el brazo septentrional del crucero y el primero de los paramentos del presbiterio.

Además, el dibujo recoge las proyecciones de todas las bóvedas de crucería, las de aquellas que ya debían de haberse volteado para entonces sobre los brazos del crucero, el ábside y la sacristía, la del tramo correspondiente a la encrucijada del transepto, que todo parece indicar que no había llegado a cerrarse todavía, y las de aquellas que se comprometió a tender el propio Larreta sobre la nave. Así, en los brazos del transepto se observa la aplicación de una misma fórmula, construida sobre la crucería simple, con terceletes en los plementos correspondientes a los lados cortos; mientras que el testero se articula en tres tramos de planta triangular cerrados mediante sus correspondientes secciones abovedadas de tres nervios cada una. De las claves dispuestas en los nervios que los delimitan surgen unos combados de flexión convexa que alcanzan los terceletes correspondientes a los sectores de arranque, señalando unas nuevas claves de las que parten unos nervios curvos, de perfil cóncavo y escaso desarrollo, que van a morir a los puntos medios de cada uno de los lienzos murales del testero, conformando, con los lanzados desde los terceletes del mismo paño, unos pies de gallo simples, de un solo conopio. Asimismo, según lo reflejado en el instrumento de representación gráfica, la sacristía debió de cubrirse con una bóveda de crucería simple, adaptada a su planta irregular, pero todo apunta a que la bóveda correspondiente al tramo de la encrucijada del transepto todavía no se había ultimado en el momento de la realización del dibujo, ya que el diseño refleja una solución sensiblemente diferente a la finalmente ejecutada. Se trata de una crucería conformada a partir de una fórmula de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, enriquecida mediante el lanzamiento de combados. De hecho, de unas claves situadas en los diagonales, arrancan sendos nervios curvos de flexión convexa. Unos van a morir a las claves en las que se funden los terceletes de los lados norte y sur, mientras que los otros interceptan los terceletes correspondientes al eje direccional del templo poco antes de su encuentro, señalando una nueva teoría de claves de las que parten nuevos combados, en este caso, de perfil cóncavo, que van a morir a los puntos medios del tramo, generando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, nuevos pies de gallo simples, de un solo conopio.

Para la nave que debía construirse, Larreta definió dos tramos y esbozó un tercero, proponiendo, para los primeros, el volteo de unas bóvedas de crucería definidas a partir de una solución de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, que trataron de individualizarse mediante el tendido de combados. En ambos tramos, la disposición de unas claves en los diagonales tenía que servir para lanzar, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, sendos nervios curvos de flexión convexa que debían alcanzar los terceletes poco antes de su encuentro, señalando una nueva teoría de claves de las que habrían de partir nuevos combados, en este caso, de perfil cóncavo, que tenían que morir en los puntos medios del tramo, generando con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio. En el tramo más oriental, la crucería venía a complicarse mediante el tendido de nuevos combados de flexión cóncava entre las claves dispuestas en los diagonales y aquellas en las que debían fundirse los terceletes correspondientes a los lienzos murales del templo.

7. Soporte: Papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, un racimo de uva.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Además, se ha utilizado la aguada, en origen amarilla, aunque hoy virada hacia tonos más ocres, para subrayar la potencia masiva de los muros.

10. Dimensiones: 58,5 x 39,3 cm.

11. Anotaciones: En el vuelto de la traza hay una inscripción, realizada con tinta negra y contemporánea al diseño, que identifica el dibujo: *Escritura y plan de obra de Viurrun*. Dicha anotación revela, por tanto, que, en origen, la planta formaba parte del contrato para la ejecución de dicha fábrica. Además, hay otras dos leyendas posteriores, escritas con color rojo, que indican la pertenencia de la traza al fondo de Órdenes Militares del Archivo Histórico Nacional, una de ellas alusiva a la signatura del acuerdo con el que se guardaba inicialmente [*OOMM. San Juan de Jerusalen (Navarra), leg. 707, nº 19*], y la otra, con la referencia de la localización actual (*Órdenes Militares. Mapas y Planos, CAJ. Nº 34*).

12. Escala: No.

13. Observaciones: Originariamente, el diseño que nos ocupa acompañaba el contrato para la conclusión de la ampliación de la iglesia parroquial de Biurrun, perteneciente a la Orden de San Juan de Jerusalén en Navarra, firmado con el cantero Pedro de Larreta, que se comprometió a realizar la obra conforme a este instrumento de representación gráfica facilitado por él mismo, si bien el acuerdo contemplaba la asunción de pequeñas modificaciones con respeto a lo representado en él. Cuando los fondos documentales de esta orden militar pasaron a custodiarse en el Archivo Histórico Nacional, la planta fue extraída de la escritura y pasó a formar parte de la sección de Mapas y Planos, donde se encuentra en la actualidad catalogada con el número 34.

14. Comentario: Fray Luis Cruzat, prior de la Orden de San Juan de Jerusalén en Navarra, y los primicieros de la iglesia parroquial de Biurrun, perteneciente a dicha orden militar, contrataron la conclusión de la ampliación del templo de la localidad con el cantero Pedro de Larreta el 14 de mayo de 1571 (A.H.N., OM, 8566, Exp. 1, nº 19). Tal y como se señala en el acuerdo, el maestro asumió el compromiso de enlazar los restos de la antigua iglesia medieval, conservados a los pies, con la cabecera, cuya construcción ya debía de estar muy avanzada para entonces, mediante una nave. Además, Larreta se avino a realizar *el portalado de la dha yglesia*, la *escalera para subir al coro*, y el cercado del cementerio.

El maestro acudió ante el escribano con el diseño que nos ocupa, y aceptó recibir una *traça pintada* para el *portalado* y la escalera de acceso al coro por parte de los contratantes. La empresa tenía que materializarse en un plazo de cinco años a partir de la festividad de San Juan Bautista de 1572, y el acuerdo contemplaba que si el cantero no cumplía con lo establecido, los titulares de la parroquia podían encargar la finalización de la empresa a otro artífice a costa del propio Larreta. Una vez terminada la obra, debía supervisarse por dos profesionales designados por cada una de las partes contratantes, quedando el maestro obligado a subsanar aquellos incumplimientos que pudieran detectarse, o a correr con los gastos que terminasen suponiendo su ejecución última. El cantero aceptó la recepción de las rentas de los frutos de la primicia, a excepción de los siete ducados que se reservaron para las necesidades del templo, hasta que hubiera percibido la cantidad total en que se estimasen sus trabajos, y presentó como fianzas a Sebastián de Riezu o Arriezu, y a Juan de Zabalain, canteros vecinos de Puente la Reina (Navarra).

Los trabajos realizados por Pedro de Larreta en la parroquial de Biurrun, a saber, *tres capillas y la escalera del coro y la pila del agua vendita y el oratorio del Crucifixo en la dha yglesia de Viurrun*; el pincelado, mediante un falso despiece isódomo, de las *tres capillas y la bobeda del coro*; *la cubierta de la dha yglesia de fustaje, tablas, clabezon y tejas y losa,* así como el cerramiento del *cimiterio de mamposteria con su chapa y puertas*, fueron reconocidos y tasados el 22 de abril de 1591 (A.H.N., OM, 8566, Exp. 1, nº 19). La visura de las labores de cantería corrió a cargo de Pedro de Iturgaiz, *cantero residente en el lugar de Loça* (Loza, Navarra), que acudió por parte de los contratantes, y de Juan de Ajarresta, *cantero vezº del lugar de Abarçuça* (Abárzuza, Navarra), que lo hizo por el maestro, residente para entonces en el lugar de Echarri (Navarra); mientras que la tasación de las de fustería recayó en Juan de Irisarri, *carpentero vezº de la villa de la Puente* (seguramente, Puente la Reina), que fue designado para dicho cometido por ambas partes.

Los primeros estimaron la fábrica de piedra en 2.195 ducados, y el segundo valoró los trabajos realizados en madera en otros 233. En dicho año, Larre-

ta inició un pleito ante los tribunales reales navarros, solicitando la entrega del dinero que los primicieros de la iglesia le adeudaban todavía para entonces por las obras ejecutadas en la misma; un proceso judicial al que se adjuntó copia de la capitulación original firmada entre ambas partes contratantes en 1571. La sentencia final dictaminó que el cantero percibiera 93 ducados anuales de la primicia del lugar hasta que se le hubiesen satisfecho las cantidades que todavía no se le habían entregado (Archivo General de Navarra, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 186215).

El análisis en paralelo del diseño y el contrato por un lado, y del templo en su estado actual por otro, permite descubrir la existencia de un primer tramo a los pies del edificio, abovedado con cañón apuntado, que puede identificarse con los restos de la antigua iglesia medieval, e incluso permite aventurar el estado en el que debía de encontrarse la *capilla principal* en el momento de la suscripción del contrato. En este sentido, conviene advertir que las bóvedas de los brazos del crucero y el ábside son las mismas que aparecen reflejadas en el dibujo, y que todo parece indicar que el templo llegó a disponer de una sacristía justo allí donde la representara Larreta. Desde luego, subsisten importantes vestigios de este espacio, como sus posibles accesos, hoy, naturalmente clausurados; el vano adintelado absolutamente descontextualizado que puede descubrirse en el desarrollo del contrafuerte correspondiente al ángulo septentrional del testero, habilitado, sin lugar a dudas, para permitir la iluminación de la estancia, o la huella de su bóveda, que todavía resulta perfectamente perceptible sobre el paramento exterior del ábside.

Sin embargo, todo apunta a que la bóveda del tramo correspondiente a la encrucijada del transepto todavía no había llegado a ultimarse en el momento de la realización del diseño, ya que presenta una crucería sensiblemente diferente a la reflejada en el mismo. En efecto, de los combados de flexión convexa lanzados desde las claves situadas en los diagonales, los primeros no mueren en las claves en las que se funden los terceletes de los lados norte y sur, sino que lo hacen en las ligaduras rectas que recorren el lomo de la bóveda en esa misma dirección. Los segundos sí que alcanzan los terceletes de los lados correspondientes al eje direccional del templo poco antes de su encuentro, pero de las claves señaladas en ellos, además de los nervios curvos de perfil convexo que conforman los pies de gallo simples, de un solo conopio, reflejados en el dibujo, arrancan otros combados, de la misma flexión, que enlazan con los tendidos en los sectores exteriores del sistema de abovedamiento del presbiterio, persiguiendo, casi con toda seguridad, la continuidad visual entre las crucerías volteadas sobre ambos ámbitos.

Asimismo, interesa subrayar que la nave terminó resolviéndose mediante tres módulos de planta rectangular, habilitándose el acceso al templo en el primero de nueva construcción comenzando por la zona de los pies, en el lado de la Epístola. Para sus abovedamientos se adoptó un diseño sensiblemente diferente a los propuestos en el dibujo, construido sobre una fórmula de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, pero enriquecido, no con combados, sino mediante nervios rectos. Así, de las claves dispuestas en los diagonales arrancan sendas ligaduras, una en sentido perpendicular, y otra en paralelo al eje direccional del templo, que alcanzan los terceletes —tanto los de los lados largos, como los de los lados cortos—, marcando unas nuevas claves de las que parten nuevos nervios rectos, de escaso desarrollo, que van a morir a los puntos medios del tramo, lo que acaba generando una suerte de cruz aguzada en cada uno de los cascos. Por su parte, el diseño de la bóveda central vino a complicarse mediante el tendido de sendas parejas de nervios rectos entre las claves de los diagonales y las ligaduras que recorren el lomo de la bóveda en sentido perpendicular al eje direccional del templo.

La existencia del dibujo fue referenciada por Gutiérrez del Arroyo en el catálogo de la documentación navarra perteneciente a la Orden de San Juan de Jeruralén conservada en el Archivo Histórico Nacional, publicado por el Gobierno foral en 1992. Sin embargo, el inventario no llegó a proporcionar ni la reproducción, ni el estudio del instrumento de representación gráfica, dejando sin atender aspectos de vital importancia, como su autoría, datación e interpretación, que han tratado de dilucidarse en estas líneas.

15. Unidades de descripción relacionadas: El diseño formaba parte del contrato formalizado en Pamplona el 14 de mayo de 1571 entre fray Luis Cruzat, prior de la Orden de San Juan de Jerusalén en Navarra y los primicieros de la iglesia parroquial de Biurrun, perteneciente a dicha orden militar, con el maestro Pedro de Larreta, por el cual este se comprometió a concluir la ampliación de la fábrica del templo de acuerdo a la traza delineada por el propio cantero, como refiere dicho contrato inédito hasta el presente (A.H.N., OM, 8566, Exp. 1, nº 19):

(En la guarda: *Biurrum, en 14 de mayo de 1571. / Escritura otorgada entre el señor frey don Luys Cruzat, Martin Martinez de Lacunza y Joanes de Orcoyen, primicieros de la yglesia de Biurrrun y mase Pedro de Larreta, cantero residente en Adios para que este ejercite cierta obra con arreglo al plan que acompaña).* // *En la ciudad de Pamp^a^ lunes a quatorze dias del mes de mayo de mill y ques^o^ y setenta y un años en presencia de mi el es^o^ y testigos avaxo nombrados parecieron pntes el muy Ille señor fray don Luis Cruzat, prior de navarra de la Horden de San Joan de Jhrm y Martin Martinez de Lacunça y Joanes de Orcoyen primicieros de la yglesia parrochial del lugar de Biurrun que es de la inbocacion de nra señora y Garcia de Labari, jurados del dicho lugar de Birrrun de la una, y mase Pedro de Larreta cantero residente en el lugar de Adios de la otra y acerca del acabar la obra que esta principiada y de la que se a de hazer en dha yglesia y en el cimiterio de ella el dho señor prior como abad y patron de la dha yglesia y los dhos Martin Martinez de Lacunça y Joanes de Orcoyen como primicieros de ellas y el dho Garcia de Labari como jurado del dicho lugar en nombre de los bezinos del y en el suyo propio dandole la dcha obra al dho mase Pedro de Larreta cantero asentaron los capitulos y obligacion siguiente. / Primeramente que el dho mase Pedro de Larreta cantero aya de acabar la obra que esta principiada en la dha yglesia de Biurrun con tres capillas u dos conforme a la traza quel dho mase Pedro a presentado ante mi el dho es^o^ para que yo la tenga en un pliego de paper en canpo blanco pintado negro y los cabos cerrados de amarillo y que si se a de azer y les pareciere que se deve cerrar a los dhos señor prior y primicieros y vezinos del dho lugar la dha obra con dos capillas u tres lo aya de cerrar y acabar como ellos quisieren goardando la dha traza en todo salbo en lo de las dhas capillas si an de ser dos u tres que ellos se lo ayan de declarar y el asi acabar y no de otra manera. / Itten, demas de lo suso dho le dan a cargo de hazer el portalado de la dha yglesia y escalera para subir al coro y acabar de hazer las paredes de la dha yglesia hazia el cimiterio de ella y cerrar las dhas paredes hasta el portalado // de la dha yglesia como esta principiada de manera que por entranbas partes benga a fenecer con el dho portalado por la orden forma y traza que estan principiadas. / Itten que la pared bieja de la dha yglesia de la hazera de la casa del dho señor prior no aya de baxar ni deshazer sino hasta la cinta o capiteles que tiene la dha pared y desde ay puedan nibelar para arriba con la obra nueba por la horden forma y traça que esta principada la nueba. / Itten, que aya de cerar y cierre de pared de piedra de manposteria el cimiterio de la dha yglesia con dos portaladas y que esta pared y los portalados y el cerrar aya de ser conforme a la boluntad traça y horden que el dho señor prior primicieros y los bezinos del dho lugar quisieren. / Itten, que la obra que el dho mase Pedro ha de hazer en las dhas capillas la aya de hazer de piedra labrada conforme a la que esta hecha en la capilla principal y que toda la dha obra que obiere de hazer en la dicha yglesia y cimiterio de ella la aya de hazer fixa buena y bien hecha de manera que no tenga defecto alguno quoal conbenga para la perpetuydad de ella. // Ittem, que para hazer el dicho portalado y la escalera para subir al dho coro porque horden los ha de hazer le daran por traça pintada al dho mase Pedro los dhos señor prior y primi^o^s que son u los que fueren y que conforme ha ella los haya de hazer sin eceder ni salir de ella. / Itten, que toda la obra quoanta es la aya de hazer el dho mase Pedro quoal conbenga como dho es poniendo donde conbenga piedra dura y especialmente en los cimientos y en la altura conforme y como esta principiada la obra nueba de la piedra dura. / Ittem, que el dho mase Pedro de Larreta aya de hazer y acabar toda la dha obra enteramente dentro cinco años que principiaran a corer desde el dia de San Joan bauptista del año de mil y qui^o^ y setenta y dos primero beniente y que si dentro de los dhos cinco años no acabare la dha obra u faltare algo para acabarla que los dhos señor prior y primicieros la puedan hazer hazer y acabar toda enteramente u lo que faltarle para acabar a quien ellos quisieren y por bien tubieren a daño del dho mase Pedro de Larreta y en probecho de la yglesia y el daño que por respeto de no cumplir con lo contenido en esta es^a^ el dho mase Pedro se le siguiere a la dha yglesia lo aya de pagar el a costa de sus bienes y hazienda. / Itten que acabada la dha obra enteramente aya de ser bisitada y reconocida y estimada por maestros canteros de la arte bien entendidos y que los tales mros ayan de // ser y sean nombrados uno por el dho señor prior y primicieros y otro por el dho mase Pedro, y que si los dhos maestros dieren por buena la dha obra se le aya de pagar por la horden que abaxo se dira y que si la dha obra o parte de ella se hallare defectuosa que el dho mase Pedro sea obligado de lo remediar a su propia costa dentro de año y dia primeros seguientes y si no quel dho señor prior y primicieros lo puedan mandar hazer pasado el dho tiempo a quien a*

quien les pareciere en probecho de la dicha yglesia y a daño del dho mase Pedro, y que acabada la dha obra perfectamente el dho mase Pedro sea tenido de la retener a su propia costa dentro año y dia primeros seguientes, sin que por ello la dha yglesia le de nada. / Itten, prometen el dho señor prior y primicieros de que daran y se le dara al dho mase Pedro el precio de la arrendacion de la dha primicia enteramente cada un año principiando desde el dicha de San Joan Bauptista del dho año de setenta y dos en adelante, sacando del dho precio u lo que valiere la dha primicia siete ducados en cada un año para las necesidades de la dha yglesia hasta que el dho maeso Pedro sea pagado del valor de la obra que hiziere en la dha yglesia y cimiterio de ella, y de que no se ara otra hobra ni costa alg^a^ en la dha yglesia por neçesidad que obiese de ornamentos campanas ni de otra causa alg^a^, hasta que el dho mastre Pedro sea pagado enteramente del valor y estima que se hiziere de la obra que el hiziere en la dha yglesia y cimiterio della, y aunque se haga no la pagaran hasta quel dho mastre Pedro sea pagado primero de lo que debe aber y de que le // daran el precio y valor de la dicha primicia en cada un año a los mesmos plazos que ellos cobraren de los que arrendaren la dha primicia, y sino se harrendare la dha primicia los frutos que en cada un año obiere en ella y que aunque no valgan tanto los frutos u el precio de la dha primicia quanto el valor de la obra que el dho mre Pedro hiziere en la dicha yglesia y cimiterio della, sea tenido y obligado de acabarla como dho es dentro de los dos cinco años y no lo acabando lo puedan mandar hazer el dho señor prior y primicieros por la orden suso declarada. / Ittem, quel dho maestro aya de cubrir la obra que hiziere de teja o losa y madera y tablas y lo demas que fuere necesario bien y como conbenga como fuere haziendo a costa de la dha yglesia y primicia de ella, que el tejado y cubierta. / Ittem, que el dho mase Pedro pueda gozar y aprobechar las yerbas y agoas del dho lugar y termino de Biurrun durante los dhos cinco años con las cabalgaduras y bueyes que obiere menester para la dha obra y hazer la leyña para su casa por la horden y en las partes que los vez^o^s del dho lugar hizieren en el termi^o^ del. / Ittem, que el dho mase Pedro pueda sacar toda la piedra que obiere menester para la dha obra en el termi^o^ del dho lugar donde quiera que la hallare aunque sea en heredades sin que por ello pague nada salbo que si en alguna heredad sacase y por respetto de ello se dexare de senbrar quel daño que por respecto dello se le siguiere al dueyno le pague y tanbien si hiziese camino para // carrear la piedra u para pasar a la pedrera quel daño que por respecto de ello le biniere al dueyno lo aya de pagar el dho mase Pedro. / Ittem, que el dho mase Pedro les aya de dar fiador u fiadores llanos y habonados y conocidos de cumplir lo conteni^o^ en esta es^a^ sin faltar en cosa alg^a^. / lo qual todo de suso contenido y declarado en los dhos capitulos, conbenios y obligacion suso escritos cada cosa y parte dello los dhos señor prior, Martin Martinez de Lacunça, Joanes de Orcoyen y Garcia de Labari, y el dho mase Pedro de Larreta cantero, suso nombrados por lo que cada uno dellos les toca y atayne y tocar y atañer les puede junta o debisamente y en qualquiere manera prometieron de guardar cumplir y pagar como en los dichos capitulos se declara y de no yr ni benir contra ello en todo ni en parte ni en cosa algu^a^, por ellos mismos ni por otro, en juicio ni fuera del, agora ni en tiempo alg^o^, para lo qual todo se obligaron con sus personas y bienes muebles y rayzes abidos y por haber, y especialmente el dicho señor prior y los dichos primicieros y el dho jurado con los bienes y rentas de la dha yglesia y luego en el mesmo instante el dho mase Pedro de Larreta cumpliendo con lo que se declara de suso, ha Sebastian de Rieçu es^o^ y a Joanes de Çabalain cantero vezinos de la villa de Puente la Reyna, que estaban presentes, y hellos habiendo comprendido lo contenido en esta es^a^, la qual les fue leyda enteramente y especialmente los dhos capitulos cada uno de por si por mi el dicho es^o^ // y ellos abiendo comprendido su tenor dixieron que siendo certificados de su drecho y de lo que les conbenia que se constituyan y se constituyeron por fiadores del dicho mase Pedro de Larreta cantero tomando deuda y cargo del por suya propia de ellos, de que en caso de que el dicho mase Pedro su principal no cumpliere en hazer y hacabar la dha obra por la horden y forma que se declara en los dhos capitulos dentro de los dhos cinco años en ellos declarados y la retubiere dentro del dho año y dia despues que fuere acabada y estimada que ellos a costa de sus propios bienes y haziendas haran y acabaran y reternan dentro de los dhos años por la horden y forma que se declara en los dhos capitulos sin que sea necesario hazer escursion ni diligencia alg^a^ sobre ello contra el dho su principal, y de pagar a la dha yglesia todos los daños y menos cabos que se le seguieren por respecto de no cumplir el dho su principal u ellos con esta es^a^, y de no contravenir a ella por ellos mesmos ni por otri en juiz^o^ ni fuera del agora ni en tiempo algu^o^ so pena de mil

ducados aplicaderos para en caso de contrabencion de sus bienes dellos la metad para la camara y fisco de su magestad y la otra metad para la dha yglesia, y que pagada la dicha pena o no pagada que en todo caso sean obligados de cumplir con esta es^a^, para lo qual todo cada uno por si y por el todo a mancomun en voz de uno, renunciando como renunciaron la ley de duobus reys de bendi y la epistola del dibo Adriano de que fueron certificados por mi el dho es^o^ y las demas leyes que hablan sobre la mancomunidad, se obligaron con sus personas a cauption y de todos sus bienes muebles y rayzes que al presente tienen y aldelante tubieren, y el dho Pedro de Larreta cantero bien asi se obligo con su persona a caption y todos sus bienes muebles y rayzes que al presente tiene y aldelante tubiere de que sacara // libres indepnes a paz y ha salbo sin daño ni costa alguna a los dhos sus fiadores de esta fiança en que a su ruego se an constituido y a sus bienes y herederos ha perpetuo y los dichos señor prior primicieros y jurado aceptaron la dha fiança, y todos los dichos señor prior primicieros y jurado y el dicho mase Pedro de Larreta y los dhos Sebastian de Arrieçu y Joanes de Çabalain para que sean compelidos a goardar, cumplir y pagar con efecto lo contenido en esta es^a^, dieron todo su poder complido a todos los juezes y justicias de su magd real de quales quiere sus señorios y reynos ante quien y donde se presentare esta es^a^ para que con sola su presentacion por bia executiba por todo su rigor y remedio de justicia sin ser mas citados ni oydos sobre ello los conpelan a guardar y cumplir y pagar lo contenido en esta es^a^, bien asi tan cumplidamente como si sobre ello ante quoalquier dellos sobre ello, entre ellos ubieran llevado pleyto riguroso y fueran condenados y conbencidos a ello por sentencia definitiba de juez competente y la tal sentencia fuera por ellos consentida y loada donde no a lugar apelacion, suplicacion ni otro refugio alguno, a cuyos fueros y jurisdicion se sometieron renunciando como espresamente renunciaron la ley si conbenerit juridiscione omnium judicion, de lo qual fueron certificados por mi el dicho es^o^ y a todas leyes y derechos quen su fabor contra lo contenido en esta es^a^ sean o ser puedan, y especialmente la ley que dize que general renunciacion de leyes de hombre haze non bala, y me requirieron todos hiziese es^a^ publica dello, hallandose pntes por testigos a todo ello Joan de Labez, Diego de Palacio, criados del dicho señor prior y su señoria, y los demas que sabian escribir firmaron y los dichos Joanes de Çabalain y Joanes de Orcoyen y Garcia de Labari, porque dixieron que no sabian no firmaron y firmaron los dichos testigos. / El Prior de San Juan L. Cruzat, Martin de Lacunça / Sebastian de Rieçu, P^o^ de Larreta, Joan de Labez, Diego de Palacio, test. / Paso ante mi, y doy fe que conozco a las partes y testigos. Martin de Liçarazu, es^o^.

La obra fue tasada por los canteros Pedro de Iturgaiz y Juan de Ajarresta, así como por el carpintero Juan de Irisarri, el 22 de abril de 1591. Los dos primeros valoraron los trabajos realizados en piedra en 2.195 ducados, mientras que que el tercero estimó los de fustería en 233 ducados (A.H.N., OM, 8566, Exp. 1, nº 19):

Viurrun / 1591. En la ciudad de Pamplona lunes a veynte y dos dias del mes de abril de mil y quis^o^ nobenta y un años, en presencia de mi el not y t^o^s vaxo nombrados hallandose pntes mase P^o^ de Yturgayz cantero residente en el lugar de Loça maestro nombrado por el muy Iltre S^o^r prior de Nava^ra^ fray don Luys Cruzat de la Orden y Religion de San Ju^o^, a cuya dignidad es anexa la abadia del lugar de Viurrun y por Joanes de Liçalde primiciero de la dicha yglesia y Miguel de Çenborayn jurado del dicho lugar de Viurrrun, y mase Joan de Axarresta, bien asi cantero, vez^o^ del lugar de Abarçuça, nombrado por mase Pedro de Larreta cantero resiente en el lugar de Hecharry del valle de Hechauri, y Joanes de Yrisarri carpentero vez^o^ de la villa de la Puente, bien asi nombrado por el dicho señor prior y prim^o^ y jurado y mase P^o^ Larreta, a todos ellos para estimar las obras de canteria y fusteria hechas por el dho mase Pedro de Larreta, que son tres capillas y la escalera del coro y la pila del agua vendita y el oratorio del Crucifixo en la dha yglesia de Viurrun y pinçelar tres capillas y la bobeda del coro y la cubierta de la dha yglesia de fustaje, tablas, clabezon y tejas y losa, y el cerrar el cimiterio de mamposteria con su chapa y puertas y todo ello bisto y reconocido una, dos y mas vezes y enterandose de lo que conbenia para estimarlos, justas sus conciencias segun se les entiende en su off^o^ y arte de canteria, los dhos mase Joan de Axarresta y mase Pedro de Yturgayz estimaron las dichas obras de canteria rebatiendo el despojo viejo que abia de piedra y lo demas que abia y an sido informados por ambas partes por tener pagado el dicho cantero en dos mil ciento y nobenta y cinco ducados de a honze reales, // y el dicho Joanes de Yrisarri las obras de fusteria, clabaçon y losas de los buelos y tejas y manos en dozientos y trenta y tres duc^os^ de a onze

reales, sin que en ello defrauden en cosa alguna a la dha yglesia, ni al dho mase Pedro de Larreta so cargo de sus conciencias y ser ello ansi de su voluntad sin premio alguno, todos tres juraron a dios y a la señal de la cruz † en manos de mi el dho not^o para en descargo de sus conciencias y de las dhas partes y me requirieron a mi el dicho not^o asentase auto de ello y firmaron los dhos mase Joan de Axarreta y Joan de Yrisarri y no firmo el dho mase P^o de Yturgayz porque dixo no sabia escrebir, hallandose pntes por t^os a todo ello Garcia de Muez, vic^o de Abarçuça y Miguel de Ylurdoz, criado de Joan Degrez, sastre, vez^o de Pamplona y tampoco firmo el dho Miguel de Ylurdoz, sastre, porque dixo no sabia escrebir y por el dho Yturgayz firmo el dho Garcia de Muez testigo / Joanes de Axarresta, Joan de Yrisarri / Garcia de Muez / Paso ante mi, Martin de Liçaraçu, escribano / E luego in continente en la dicha ciudad de Pamplona, yo el notario notifique la dha estima a Joan de Erbiti, alcayde de Viurrun por el dicho señor prior y a Joanes de Eliçalde, primiciero y Miguel de Çemborayn, jurado del dicho lugar de Viurrun, nombrados en la // dicha estima, y a mase Pedro de Larreta, cantero, leyendoles enteramente y ellos comprendido lo contenido en la dicha estima dixeron todos quatro que la oyan, hallandose presentes por testigos a todo ello el dho Garcia de Muez y Joanes de Ydocin, vezino del lugar de Elorz, y los dhos mase Pedro de Larreta y Joan de Erbiti firmaron, y no los dhos primiciero, ni jurado, ni el dicho Joanes de Ydoçin, porque dixeron no sabian escrebir, y por ellos firmo el dicho Garçia de Muez, t^o. / Joan de Erbiti, Pedro de Larreta, Garcia de Muez / Paso ante mi y notifique yo el dicho Martin de Liçaraçu, notario.

16. Bibliografía: Idoate Ezquieta, C., 1981, p. 249; Gutiérrez del Arroyo, C., 1992, p. 397, nº 1.564; García Gainza, Mª C., Orbe Sivatte, M., Domeño Martínez de Morentin, A. y Azanza López, J. J., 1994, pp. 459-460.

Javier Ibáñez Fernández y María Josefa Tarifa Castilla

138. Proyecto para la ampliación de la nave y construcción de la nueva capilla mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora, en Poibueno (El Bierzo, León)

1. Título: Proyecto para la ampliación de la nave y construcción de la nueva capilla mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora, en Poibueno (El Bierzo, León).

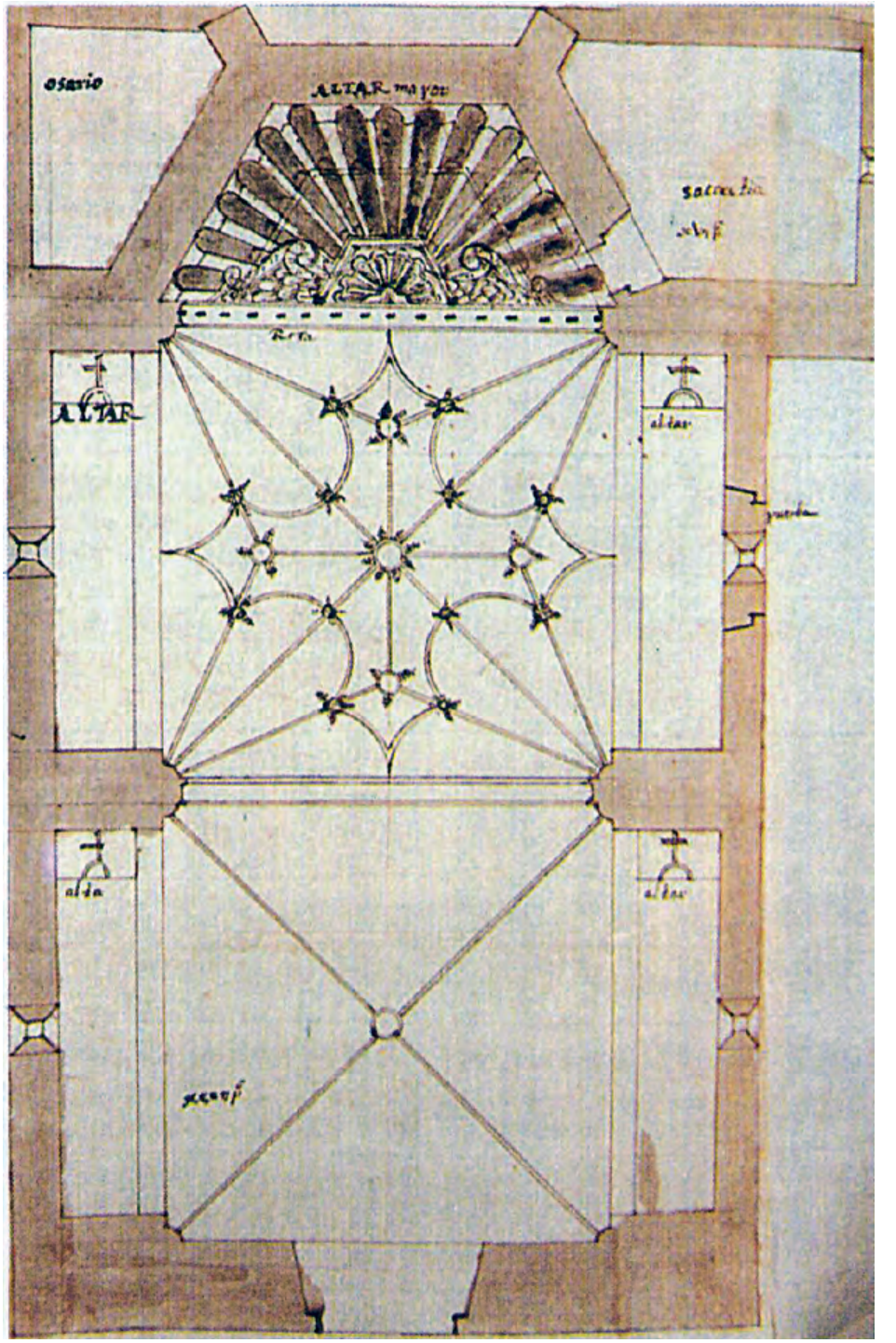
2. Fecha: 1571.

3. Autor: Juan de Alvear (sin firma en la traza).

4. Localización: Astorga (León). Archivo Diocesano de Astorga [A.D.A.].

5. Signatura: A.D.A., Protocolos notariales de Francisco de Bajo, leg. 1571 (I).

6. Descripción, alcance y contenido: Proyecto para la ampliación de la nave y construcción de la nueva capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora de Poibueno inserto en el contrato y condiciones de obra firmadas ante el notario público Francisco de Bajo por el maestro cantero Juan de Alvear el 7 de agosto de 1571. Presenta la planta del templo, de una sola nave de dos tramos separados por un arco, cuatro estrechas capillas entre contrafuertes y cabecera poligonal de tres paños a la que se anexan una sacristía en el muro sur y un osario en el muro norte. En la nave se representan las puertas occidental y meridional, cuatro vanos de doble derrame situados en el centro de cada uno de los muros de los tramos, cuatro capillas entre contrafuertes interiores con sus correspondientes altares, así como las bóvedas de cierre. El primer tramo de la nave y su bóveda se corresponden con el del templo primitivo y se reproduce con una sencilla bóveda de crucería cuatripartita con clave central. El segundo


osario
ALTAR mayor
ALTAR
altar
altar
altar
altar

tramo de la nave, en cambio, forma parte de las nuevas obras contratadas al maestro Juan de Alvear y está cerrado por una bóveda estrellada de terceletes rectos, ligaduras entre la clave central y las cuatro secundarias y combados cóncavos cuyos encuentros con los terceletes y cruceros se adornan con florones. Un arco separa este segundo tramo de la capilla mayor, de sección trapezoidal y contrafuertes oblicuos al exterior, cuya cubierta se representa a modo de bóveda avenerada. En el muro norte de esta capilla mayor se adosa una dependencia destinada a osario, que se ajusta a la línea del muro de la nave de la iglesia, y, en el del sur, la sacristía, que sobresale en planta y tiene un vano con doble derrame en el muro orientado al sur.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Está trazado con tinta sepia a regla y compás y muros sombreados con aguada sepia.

10. Dimensiones: 31 x 22 cm.

11. Anotaciones: En el recto del folio se encuentran las siguientes anotaciones: *Puerta* (bajo el vano de la puerta principal u occidental del templo) / *XXXII pies* (en la bóveda de crucería del primer tramo) / *Altar* (en el extremo oriental de las dos capillas situadas entre contrafuertes del primer tramo de la nave y en la situada en el lado de la epístola del segundo tramo de la nave, junto a una imagen esquemática de una mesa de altar con cruz sobre peana semicircular) / *ALTAR* (en el extremo oriental de la capilla entre contrafuertes situada en el lado del evangelio y también acompañada por una esquemática representación de un altar con cruz sobre peana semicircular) / *Puerta* (en el exterior del muro meridional del segundo tramo de la nave, junto al vano de la puerta sur) / *Reja* (delante del arco triunfal de separación entre nave y capilla mayor y que probablemente alude a una rejería representada por la línea discontinua que recorre el centro del arco) / *ALTAR mayor* (en el centro del muro de cierre de la capilla mayor) / *Osario* (en la dependencia anexa al muro septentrional del presbiterio) / *Sacrestia XVII pies* (en la dependencia anexa al muro meridional del presbiterio).

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: En el actual despoblado de Poibueno (El Bierzo, León) aún se conservan algunos restos de los muros de mampostería de la fachada occidental y del primer tramo de la nave de la antigua iglesia de Nuestra Señora, además de algunos añadidos y modificaciones que no aparecen en la traza de Juan de Alvear. Entre ellos, una torre situada a los pies de la nave y una puerta meridional emplazada en el primer tramo de la nave, que tal vez sea la misma que el maestro cantero trazó en el segundo tramo. Su ubicación actual probablemente se debe a un obligado traslado realizado después de que el templo sufriese un importante derrumbe, ya que se sitúa en la línea del arco formero, perdiéndose así también el muro exterior de cierre de la capilla entre contrafuertes. De este modo, prácticamente nada se ha salvado de la obra realizada por el maestro de origen trasmerano Juan de Alvear, que, el 7 de agosto de 1571, se obligaba a ampliar la antigua parroquial de Poibueno ante el notario Francisco de Bajo antes de cuatro años contados a partir del 1 de marzo de 1572. Su actuación consistió en aprovechar la nave única de un solo tramo de la iglesia primitiva, que en la traza aparece cubierta con una bóveda de crucería cuatripartita y clave central, ampliar el tamaño de la nave con un nuevo tramo de idénticas dimensiones que cubrió con una bóveda estrellada con ligaduras y combados cóncavos y acometer las obras de una capilla mayor poligonal de tres paños, que en el documento notarial se denomina *ochavo* y cubrió con una bóveda avenerada realizada en ladrillo. A estas labores se sumó la construcción de un osario y una sacristía saliente en planta que se adosaron a los muros septentrional y meridional del presbiterio, respectivamente. Esta traza y obra de Juan de Alvear se corresponden con uno de los momentos de máxima actividad del maestro cantero en el territorio de la diócesis de Astorga. En este mismo año de 1571, además de desempeñar labores como aparejador de la catedral asturicense, también había hecho traza y se obligaba a ejecutar la capilla mayor de la iglesia de Santa Marina de Montes (ficha nº 136). Un año antes había realizado la traza de la torre de la iglesia de San Antón de Quintanilla de Somoza y, durante la década de los setenta y ochenta, figura como maestro de las obras de Nuestra Señora de la Plaza de Ponferrada, la iglesia de la Encina o la parroquial de Molinaferrera, entre otras. Juan de Alvear se convertiría así en uno de los más activos maestros canteros del último tercio del siglo XVI en la diócesis asturicense. Murió en 1592 y fue enterrado en el claustro de la catedral de Astorga, donde se encuentra un epitafio que reza: *Joan de Albear, maes-*

tro de las obras de esta Santa Iglesia descendiente de la casa de Albear por linea recta de varon, natural de la Merindad de Trasmiera, esta aqui sepultado en 6 de diciembre de 1592.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Llaguno y Amírola, E., 1829, vol. 3, p. 83; Voces Jolías, J. Mª, 1987, pp. 92-96; Fernández Vázquez, V., 2001, vol. 1, pp. 112-114.

Joaquín García Nistal

139. Proyecto general para los anexos meridionales de la catedral de Coria (Cáceres)

1. Título: Proyecto general para los anexos meridionales de la catedral de Coria (Cáceres).

2. Fecha: 1573, 2 de mayo.

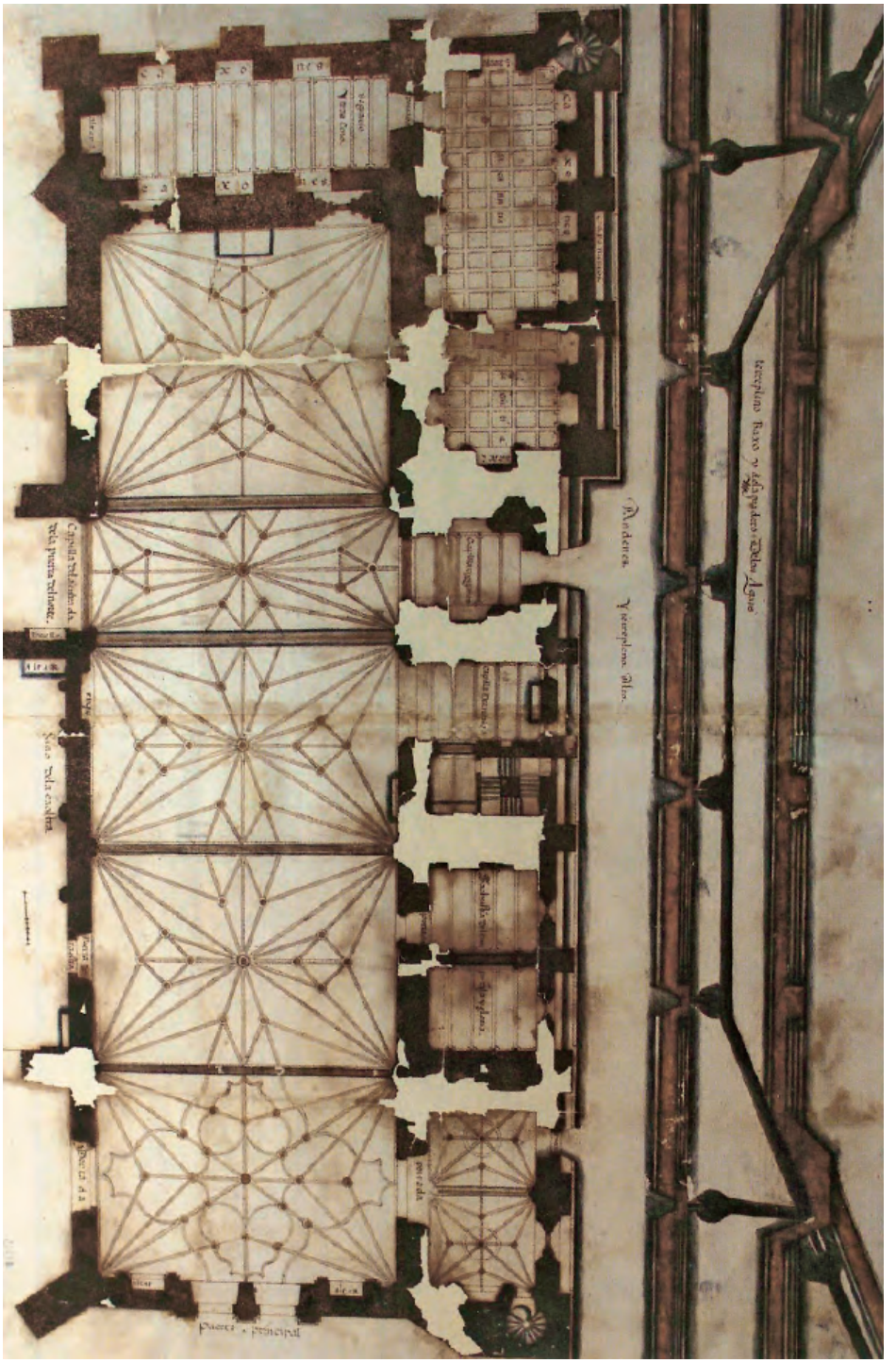
3. Autor: Francisco Hernández (firmado).

4. Localización: Coria. Archivo de la Catedral de Coria.

5. Signatura: Archivo de la Catedral de Coria, Legajo 361.

6. Descripción, alcance y contenido: Es un dibujo de planta muy cuidadoso, con un detalle que remite al sistema antiguo de suma de vistas por "transparencias", pues las ventanas de la cabecera aparecen seccionadas, como si estuviesen cerca del suelo, cuando en realidad quedaban a cierta altura; lo más incongruente es que, además, sus tracerías o molduras aparecen seccionadas. El criterio de rellenar los muros es coherente con el concepto general, aunque el relleno está hecho de pintitas minúsculas de tinta muy cargada, que en los arcos y en los muros y terraplenes exteriores se convierten en acuarelas marrones y negras; el altar y los escalones llevan sombras azuladas que se difuminan. La representación de escalones es coherente en las tres escaleras presentadas, dos caracoles de Mallorca y una cuadrada, la de Amusco o Amusgo, con ojo central. Es también interesante la inclusión de un importante proyecto de drenaje del terraplén del barranco del río, organizado en dos cotas, con lo que parecen sumideros, areneros, atarjeas y muros de contención distribuidos simétricamente para dar estabilidad a los rellenos que Ybarra croquizó en 1563 (ficha nº 118); podemos imaginar, a partir de las proporciones del dibujo, que la alineación exterior, la más meridional, coincidiría con la actual delimitación del mirador sobre el río. El autor reflejó, como podemos verificar hoy, que la proyectada sacristía tendría mayor anchura respecto a los demás ámbitos del costado sur, señal evidente de que este proyecto tenía en cuenta la realidad de entonces, que los siguientes planos asumieron; la toma de datos también tuvo en cuenta el gran espesor del muro que limitaba la capilla de la Anunciación, o de los órganos, por el este, como corresponde al importante contrarresto que exigía el arco toral, detalles que ninguno de los planos anteriores acusó y que hoy es relativamente fácil verificar *in situ*, especialmente en la planta alta. La representación de las bóvedas principales es la que existía entonces, así como el dibujo de los estribos y "chapamentos", es decir, los aplacados de granito del frente sur. Podemos afirmar que este dibujo fue, en cierta manera, el que decidió la apariencia del conjunto cauriense por el lado de la Epístola, aunque las obras se demoraran hasta el XVII (la epigrafía de las ventanas de la sala mayor, la del extremo sureste, recuerda los años 1608 y 1609 en sus dinteles), mientras las formalización de las terrazas no se terminó hasta mediados del mismo siglo.

7. Soporte: Dos folios pegados de papel verjurado, cuya filigrana no hemos podido determinar, debido a la mala conservación del soporte cuando pudimos verificarlo.



8. Estado de conservación: La acidez de la tinta y la cantidad de ella empleada atacaron el papel en casi todos los rellenos de los muros, produciendo un gran número de lagunas, por lo que el documento tiene numerosos injertos. La tinta, aguadas y acuarela se han corrido en muchas partes.

9. Técnica: Está trazado este dibujo con tinta sepia muy oscura sobre rasguño previo, a regla y compás, rellenando los cortes con tinta sin aguar, a base de pintitas muy próximas; en los muros exteriores el relleno, marrón o negro, está acuarelado. El altar mayor y los escalones muestran sombras azuladas.

10. Dimensiones: 58,5 x 86 cm. Actualmente está enmarcado, mostrando 55,6 x 83,4 cm.

11. Anotaciones: En el recto figuran estos letreros identificativos, escritos de manera muy cuidadosa: *Altar* (hasta en siete lugares distintos) / *Caxones* (en tres) / *Portada* (en otras tantas) / *Sagrario y trascoro* / *Sachristia* / *Chapamentos* / *Antesacristia* / *Terrepleno baxo y desaguadero de las aguas* / *Andenes y terrepleno alto* / *Capilla de organos* / *Capilla de Amusgo* / *Sachristia del cuer/po de la yglesia* / *Puerta principal* / *Puerta de caostra* / (Pitipié) / *Sitio de la caostra* / *Entiero* / *Capilla de la entrada de la puerta del norte*. En el vuelto parece que figura escrito el nombre de *Francisco Hernandez*.

12. Escala: Pitipié muy escaso y poco formalizado en lugar del claustro, sin indicación de unidades, cuyos 32 mm deben de corresponder a diez pies, tratándose probablemente de la escala 1:96, según es posible calcular partiendo del ancho de la capilla mayor.

13. Observaciones: En el ángulo inferior derecho del recto figura, escrito a lápiz, *21552*. En el vuelto, además de la firma, parece que se detallan de manera fragmentaria (a causa de las lagunas) unas detalladas condiciones, proponiendo cambios sustanciales en la estructura y cubrición.

14. Comentario: El aparejador Francisco Hernández fue maestro mayor entre 1570 y 1574, fecha de su fallecimiento (García Mogollón, F. J., 1999, pp. 62-63). Por ello cabe interpretar este dibujo como un ambicioso proyecto que presentó al Cabildo cauriense para labrar los anexos del contorno del templo, tanto por la cabecera como por el costado de la Epístola, en la fecha que propone el investigador de referencia. Proyectaba conservar las capillas antiguas, que habían sido renovadas parcialmente en la primera mitad del siglo, dedicadas a Santa Catalina (en la actualidad es la de la Anunciación, que ya entonces servía como soporte a uno de los órganos) y la que fue propiedad de Ferrand Alfonso de Hamusgo, así como la escalera anexa a esta, pero el resto era nuevo, aunque algunas partes ya estaban insinuadas en la traza de Ybarra, dibujada a mediados del mismo siglo XVI (ficha nº 99). Lo interesante es que aparecen en el dibujo partes resueltas con sencillas bóvedas tardogóticas, mientras otras eran cañones que repetían el modelo endémico identificado por Gómez Martínez (Gómez Martínez, J., 1998, p. 122) y las hay finalmente que parecen cubiertas a la manera renacentista, como las de la sacristía y el trascoro, cuya ordenación de arcos murales también es propia de un Renacimiento más avanzado, aunque no queda claro, a partir exclusivamente del dibujo, si la propuesta consistía en voltear cañones acasetonados (en cuyo caso están mal representados) o salvar estos espacios con artesonados de madera, que era una solución más barata pero ajena a la tradición estructural de la obra. Interesa señalar que en el muro de la Epístola del tramo de los pies, aparecen hoy, como anuncia el dibujo, los elementos necesarios para labrar una capilla exterior, tanto las jarjas del muro adosado al estribo de la fachada, los formeros de dos bóvedas ojivales gemelas y el arco de una portada única, abierta en el costado sur del tramo occidental. Por otra parte, es evidente que tampoco se hizo la sacristía como este plano preveía, ni los dos caracoles que, con misión de estribos, planteó en los extremos de la fachada meridional.

15. Unidades de descripción relacionadas: Forma serie con los cuatro siguientes (fichas núms. 140, 141, 142 y 143).

16. Bibliografía: García Mogollón, F. J., 1988; García Mogollón, F. J., 1996; Gómez Martínez, J., 1998; García Mogollón, F. J., 1999; García Mogollón, F. J., 2005a, p. 211. Procede de esta publicación la reproducción parcial del formato catalogado, reducida al dibujo propiamente dicho, pues el formato es más extenso.

Alfonso Jiménez Martín

140. Levantamiento parcial de la catedral de Coria (Cáceres), con los anexos del lado de la Epístola

1. Título: Levantamiento parcial de la catedral de Coria (Cáceres), con los anexos del lado de la Epístola.

2. Fecha: 1573, 2 de mayo.

3. Autor: Pedro de Tapia (firmado y rubricado).

4. Localización: Coria. Catedral. Claustro. Sala de exposiciones del Tesoro.

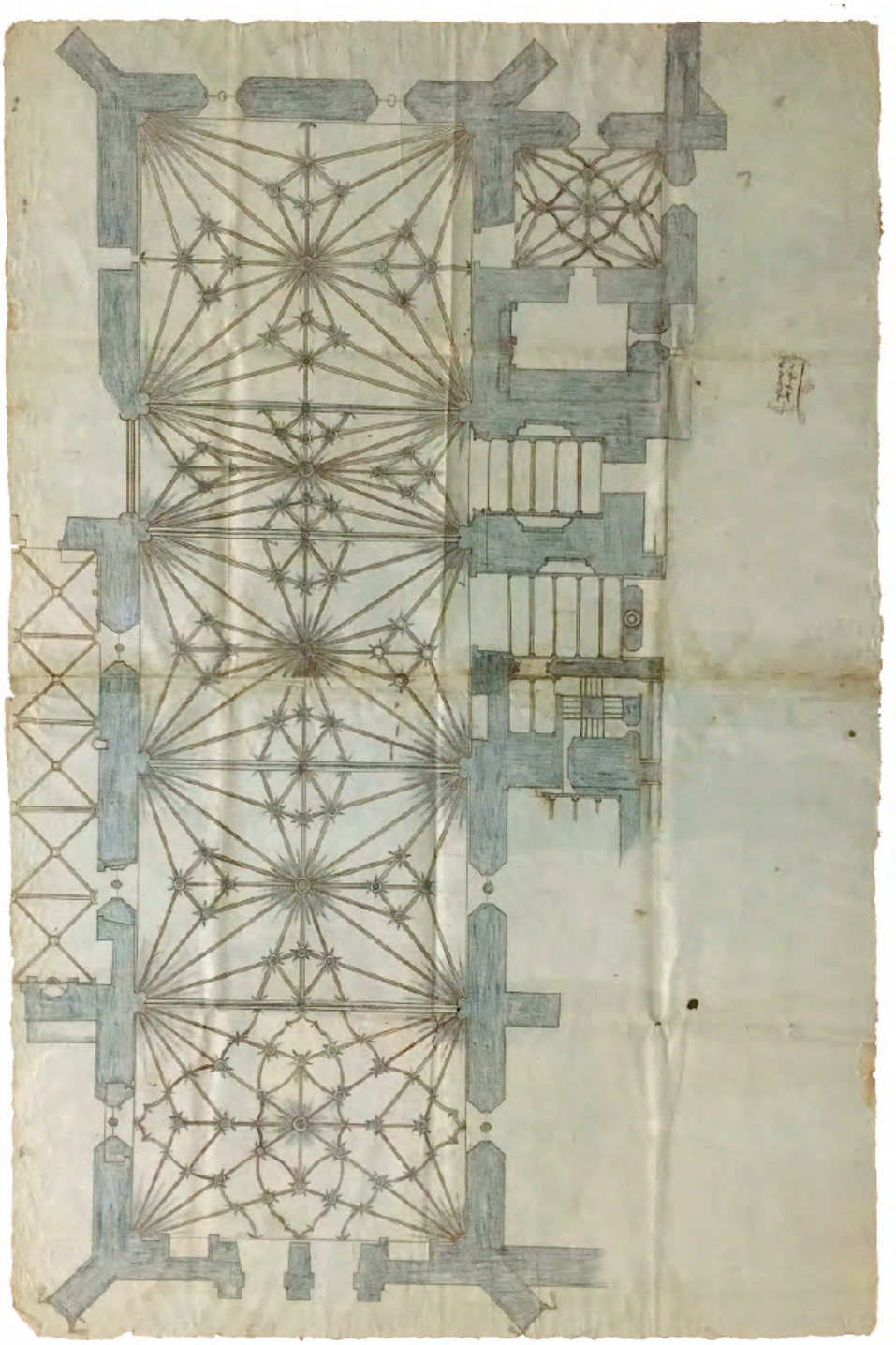
5. Signatura: Archivo de la Catedral de Coria, Legajo 361.

6. Descripción, alcance y contenido: Es un dibujo de planta cuidadoso, relativamente moderno como concepto, con huecos seccionados y proyección de bóvedas, que a veces son gráficamente incompatibles, de tal manera que el criterio de rellenar los muros es coherente con el concepto general, pero no con las ventanas que abren directamente a las bóvedas y soportes del claustro, signo evidente de que aún era corriente pensar las plantas como la superposición por "transparencia" de varios cortes nivelados. El autor tenía tendencia a multiplicar el espesor de la mayoría de las masas adjuntando a los muros propiamente dichos espesores suplementarios, necesarios para soportar las bóvedas; tal vez esto sea la expresión de la manera en que los muros aparentan estar construidos, con un núcleo de mampostería y un careado exterior de sillería, interpretación de etapas que suponemos bien acreditada, pues así se están reponiendo los muros del exterior del claustro. Donde mejor se aprecia este detalle del dibujo es en el ámbito del Sagrario, entre la capilla de la Anunciación y la Sacristía (que ahora es el vestíbulo de esta), donde además se advierte el arreglo, mediante raspado de la tinta, de un error cometido durante el rasguño. El carácter de levantamiento queda patente, entre otras cosas, en el chaflán que forma el zócalo exterior de la Sacristía, que aun existe; la sacristía dibujada es, junto a la del plano de *ca*. 1552 (ficha nº 99), la más pequeña de todas, perlongada de norte a sur, que no llega a rebasar el estribo angular de la capilla mayor, y conformada como sala tardogótica a la que se accede directamente; el mismo sentido de levantamiento tiene el pozo, conducto o torno que se aloja en el muro exterior de la capilla de Amusco o Amusgo, aunque también pudiera ser la presentación, proyectivamente incongruente, de la versión más antigua del óculo que posee dicha capilla; aparecen bien representados los estribos meridionales, pero no los "chapamentos" mencionados anteriormente. Los grafismos siguen siendo los de la época de Ybarra, especialmente claros en las jarjas de la bóvedas y el entorno de las claves, que aparecen potenciados mediante sombreados radiantes. La representación de escalones es coherente en la única escalera representada, la que aún existe junto a la capilla de Amusco o Amusgo. Pedro de Tapia no dejó de representar, escupiendo agua llovediza, las gárgolas de los estribos de la fachada de levante, la principal, que hoy apenas si se advierten por lo deteriorados que están; este detalle, pero en un alzado, lo vemos en uno de los conocidos dibujos de Simón García.

7. Soporte: Dos folios pegados de papel verjurado, cuya filigrana no hemos podido determinar, pues el dibujo está expuesto en un marco acristalado desde hace varios años.

8. Estado de conservación: Bien conservado, aunque con manchas de humedad, dobleces incompatibles muy marcados, y bordes algo raídos y muy chafados.

9. Técnica: Se trata de un dibujo a tinta, no muy distinto, en cuanto a técnica general, de los gráficos precedentes de esta misma Seo, pero con una importante novedad en el relleno de los muros, pues no está hecho con tinta (espesa o aguada, con o sin rayados) sino con un material dado en seco, que no puede ser carboncillo, pues no quedaría nada si se hubiese aplicado este material, tan propio de los esbozos académicos. A falta de un análisis químico caben tres posibilidades; la más remota es que se trate de grafito, material cuyo uso fue raro durante mucho tiempo, pues el único lugar donde se extraía directamente y en cantidad suficiente, era en la denominada mina de "Plumbago de Seathwaite" (Borrowdale, Inglaterra), explotación que en la primera mitad del XVI empezó a producir grafito para usarlo en artillería, pero ya en 1565 el naturalista suizo Conrad von Gesner se hizo eco de su existencia y posibilidades gráficas pues publicó una lámina donde mostraba el primer lápiz



conocido. Por otro lado era muy común el uso de la punta de plata entre los pintores y artistas en general, pero sobre todo era corriente el de la punta de plomo entre quienes dibujaban, como acredita el *Breve Compendio de la Sfera* (Sevilla, 1551) de Martín Cortés, en el capítulo II de la parte tercera, en el folio LXII, recomendó que, al dibujar un mapa que *para pintar los vientos o rumbos hase de tomar un pergamino o papel (…) echandole dos lineas con tinta negra (…) y sobre le dar un circulo oculto* (es decir, solo rasguñado) *que casi ocupe toda la carta, el qual algunos dan con plomo por que es facil de quitar* y en el folio LXII explica cuando y como se borran los trazos previos *despues de la tinta enxuta* (es decir, seca)*: con una migaja de pan se limpia todo (…)*.

10. Dimensiones: 58,5 x 86,4 cm.

11. Anotaciones: En el recto no tiene más textos que la firma de *Pedro / de Tapia*.

12. Escala: No tiene pitipié ni cotas, como corresponde a un levantamiento; a partir del ancho de la capilla mayor podemos calcular que está hecha a escala 1:96, aunque todo sugiere que se proporcionó para llenar el formato en sentido este-oeste.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Las noticias más antiguas de este maestro son las de sus trabajos, entre 1570 y 1576, en la localidad de Hoyos (Cáceres), concretamente, en la desaparecida ermita de los Santos Mártires; después no tenemos otras noticias de Pedro de Tapia que las derivadas de este dibujo, y otro algo posterior, y su solicitud de la plaza de maestro mayor de la catedral de Coria, que planteó unas semanas antes, el 10 de abril de 1573, a la vez que Pedro López y Jerónimo Moreno (García Mogollón, F. J., 1999, p. 62). Quizás en ese momento se diera a conocer al Cabildo de la ciudad extremeña y tal vez por eso realizó este dibujo, que corresponde a una fracción de la extensión del dibujo de Francisco Hernández (ficha nº 139) y es el "estado actual" de los dibujos de proyecto que se documentan a continuación; por lo tanto, es la actualización, con una mejor observación de los detalles y una menor extensión, del dibujo general de Ybarra, que hemos situado en *ca*. 1552 (ficha nº 99); en ambos se advierte la misma prolongación hacia el oeste del muro de cierre de estas dos capillas, de la Anunciación y Amusco o Amusgo, obras que cabe adjudicar a la renovación de los dos espacios al construir la nave y sus estribos, cosa que debió de ocurrir antes de que se iniciara la quinta bóveda en 1547; esta prolongación del muro es la que daría origen, a su debido tiempo, a la llamada sacristía o vestuario de beneficiados, cubierta con un robusto envigado; en este levantamiento tenemos además el dato de que estaba empezada la bóveda de dicha sacristía, pues se ven la zona enjarjada de su apoyo oriental, con los muy característicos fajoncillos en voladizo, los propios de un cañón nervado, parecido a los otros de esta zona, tanto de planta baja como alta. Como en el dibujo de Hernández, aparecen dibujados todos los maineles de las ventanas.

15. Unidades de descripción relacionadas: Forma serie con el precedente y los tres siguientes (fichas núms. 139, 141, 142, y 143).

16. Bibliografía: García Mogollón, F. J., 1988; García Mogollón, F. J., 1999; García Mogollón, F. J., 2006; Jiménez Martín, A., 2015.

Alfonso Jiménez Martín

141. Proyecto para la sacristía y anexos de la catedral de Coria (Cáceres)

1. Título: Proyecto para la sacristía y anexos de la catedral de Coria (Cáceres).

2. Fecha: 1573.

3. Autor: Pedro de Tapia (firmado y rubricado).

4. Localización: Coria. Catedral. Claustro. Sala de exposiciones del Tesoro.

5. Signatura: Archivo de la Catedral de Coria, Legajo 361.

6. Descripción, alcance y contenido: Es un dibujo de planta cuidadoso y eficaz en el que llama la atención, como en el otro gráfico de levantamiento del mismo autor (ficha nº 140), el incremento de la potencia de los muros al añadirles el espesor correspondiente a las pilastrillas y paramentos que configurarían la epidermis del muro; si a esto unimos el relleno de los muros seccionados, detectaremos una serie de curiosas incongruencias, pues el mismo relleno tiene otro uso, que ya aparecía en las plantas de Ybarra, consistente en enfatizar los huecos dándoles textura. Otros grafismos presentes son los mismos de la época de Ybarra, especialmente claros en las jarjas y claves de las bóvedas, potenciadas con abanicos y ráfagas, propios de la muy conservadora escuela cauriense de dibujo arquitectónico tardogótico.

7. Soporte: Bifolio de papel verjurado. No es posible observar el vuelto ni apreciar si tiene filigrana, pues está enmarcado desde hace varios años.

8. Estado de conservación: Bueno, aunque con bastantes pérdidas, algunas a causa de insectos, y dobleces en los bordes, que no afectan a la lectura.

9. Técnica: Está trazado este dibujo con tinta sepia sobre rasguño previo, a regla y compás, con terminación de bastantes elementos a mano alzada; el color y espesor de los entintados es irregular; además encontramos rellenos de los cortes y sombras convencionales en los elementos con relieve, como escalones y chapados. El relleno y las sombras, que permiten percibir los rasguños con claridad, están probablemente hechos con punta de plomo, como recomendaba en su libro sevillano de 1551 el cosmógrafo Martín Cortés de Albácar [Bujaraloz (Zaragoza) 1510-Cádiz 1580], que explica lo fácil que resultaba limpiar sus trazos mediante una miga de pan, una vez seco el entintado. La vista, dentro de la corrección indicada, muestra las incongruencias propias de un dibujo que reúne varias en un corte cuya altura va cambiando según los intereses del autor, de manera que al rellenar los elementos masivos generó conflictos gráficos, que el dibujante resolvió mal; estos son especialmente claros en las cajoneras (suponemos que corresponden a las "B") cuyo relleno es tan incongruente que cabe dudar de si quien lo incluyó fue el mismo autor del dibujo), pero sobre todo en las ventanas, y especialmente la mayor, la de la sacristía, que incluye la supuesta cajonera, que además se rellenó para dar apoyo a los nervios de la bóveda. El dibujo documenta, además, la existencia de algunos elementos preexistentes, como el estribo angular de la capilla mayor, los muros y huecos de esta, las cuatro nervaduras de la capilla de la Anunciación y su puerta, acreditadas de antiguo y propone un zócalo con "chapamentos" para rematar por el exterior las capillas meridionales con el granito propio de esta fábrica.

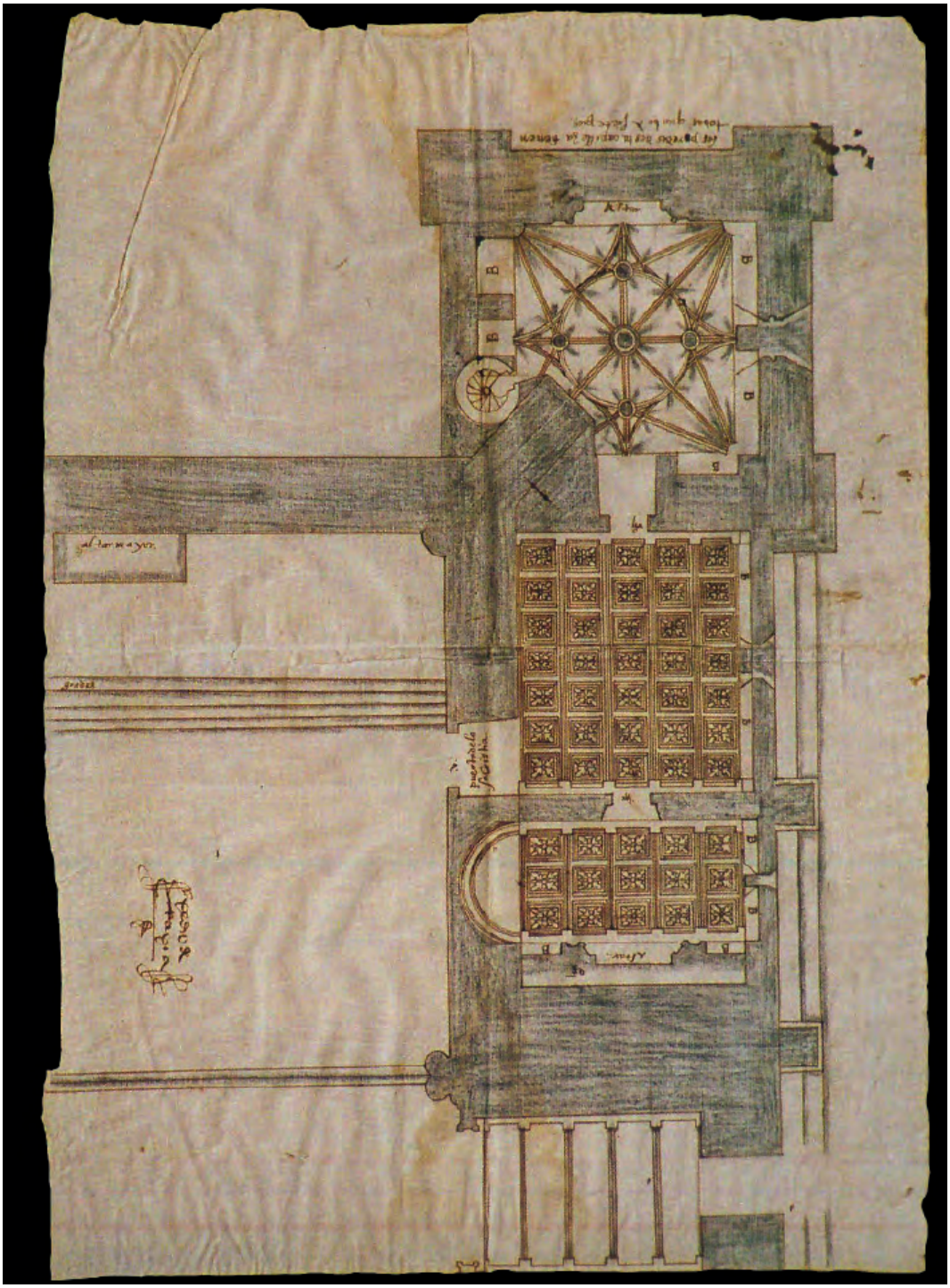
10. Dimensiones: 31,1 x 43 cm.

11. Anotaciones: En el recto constan estos rótulos: *Las paredes desta capilleja, tienen* / *todas quatro de siete pies* / *Altar* (dos veces) / *B* (once veces) / *IIII* (dos veces) / *Puerta de la* / *sacristia* / *V* / *Altar mayor* / *Gradas*. Es decir, tenemos presentes cuatro cotas que, asumiendo la regularidad del trazado y las convenciones métricas de la cantería de época, podrían definir el proyecto de forma suficiente en sus aspectos dimensionales. Aparece además la firma y rúbrica de *Pedro* / *de Tapia*.

12. Escala: No consta pitipié; en función de las cotas puede estar a una escala implícita de 1:48.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: La existencia de cuatro dibujos de distintos autores, con la misma fecha y el mismo objetivo arquitectónico, permite imaginar una concurrencia de maestros convocados por el Cabildo para ofrecer soluciones a una parte del edificio que estaba en obras desde 1544; si el otro dibujo de Pedro de Tapia (ficha



nº 140) era, prácticamente, un levantamiento de lo que existía, y el de Francisco Hernández un proyecto de máximos (ficha nº 139), la traza presente es la respuesta proyectual de Tapia, a medio camino entre la grandilocuencia del segundo y la realidad que documentaba el primero. Es cómo un fragmento del proyecto de Hernández, pero más detallado, pues de él tomó la solución de desbordar la línea exterior de la capilla mayor, pero sin atreverse a ocultarla con un "trascoro", proponiendo una solución espacial muy trillada, galana y muy tardogótica, con un caracol de Mallorca nuevo y una bóveda obstaculizada por el macizo mural que ocultaba el viejo estribo angular de la capilla mayor; en cambio la antesacristía y el sagrario, cuyo carácter de reservado es patente, proyectó cubrirlos siguiendo a Hernández, sin que quede tampoco claro en este caso como era la propuesta concreta, si unas bóvedas acasetonadas, aunque mal representadas, o auténticos artesonados de madera, con suntuosos plafones labrados. Como en el dibujo de Hernández, y en su propio levantamiento, la sacristía es más ancha que los demás ámbitos; el estribo del arco toral, disimulado entre el sagrario y la capilla de los órganos, adquiere toda su potencia real, como vemos hoy día en la escalera interna del archivo capitular. Pese a ser una propuesta bastante timorata, tampoco fue puesta en práctica, al menos en su totalidad, pues una excavación practicada al sureste de la capilla mayor ha exhumado unos cimientos que pudieran ser los suyos, pero como las jarjas existentes no corresponden a su bóveda tardogótica, ni a ninguna de las que propusieron los otros maestros, queda claro que, a no ser que existiera otro proyecto más que no se ha conservado, lo más probable es que el Cabildo, a la vista de los dibujos, ordenara construir una síntesis, que tampoco se cerró; otra posibilidad es que las jarjas y el cimiento correspondan a una sacristía "exterior" que estuviera iniciada desde tiempos de Ybarra. Por otra parte es evidente que ni en esta ni en las otras plantas incluidas en este inventario, la capilla mayor muestra signo alguno de que en algún momento tuviera unos estribos, como los que se le han construido en 2017, adosados a la fachada de levante, aunque integrando su cornisilla, pese a que esta no mostraba los quiebros convenientes.

15. Unidades de descripción relacionadas: Forma serie con los dos precedentes y los dos siguientes (fichas núms. 139, 140, 142, y 143).

16. Bibliografía: García Mogollón, F. J., 1988; García Mogollón, F. J., 1999; García Mogollón, F. J., 2005c; Jiménez Martín, A., 2015.

Alfonso Jiménez Martín

142. Proyecto para la sacristía y anexos de la catedral de Coria (Cáceres)

1. Título: Proyecto para la sacristía y anexos de la catedral de Coria (Cáceres).

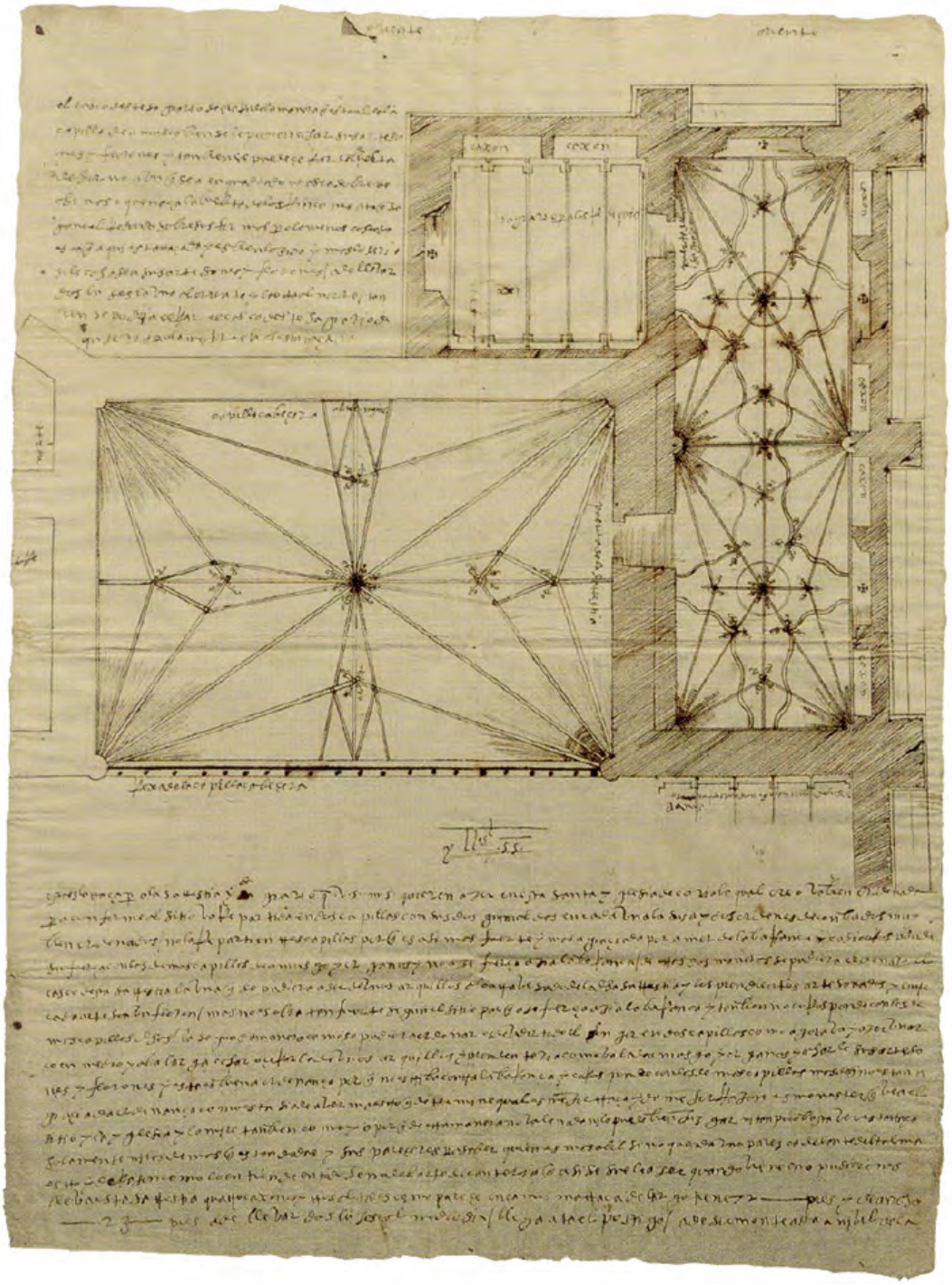
2. Fecha: 1573.

3. Autor: Pedro López (Pacheco), firmado, al parecer, en el vuelto.

4. Localización: Coria. Catedral. Claustro. Sala de exposiciones del Tesoro.

5. Signatura: Archivo de la Catedral de Coria, Legajo 361.

6. Descripción, alcance y contenido: Es un dibujo de planta realizado íntegramente a tinta, incluso está trazado así el relleno de muros seccionados, pues lo constituyen rectas paralelas, tiradas a 45º deslizando una escuadra sobre otra regla con cierta irregularidad, aunque a veces el rayado está defectuosamente hecho a mano alzada; en las zonas donde se adosan muros incluidos en el proyecto a otros ya existentes, el rayado, además de la interfaz, permite distinguir las etapas. El relleno, en contra de los demás dibujos, no



puede interferir en las ventanas, ya que no hay representada ni una sola de ellas, reconociendo implícitamente que el corte se daba cerca del suelo, evitando subidas y bajadas del plano seccionador; no obstante, en los textos anotados en el propio dibujo las ventanas quedan someramente descritas, pues en el primero de los textos extensos que transcribimos a continuación, en el apartado "Anotaciones", define así los huecos previstos: *A de llevar / dos luzes, la una al oriente y la otra al norte*; lo mismo sucede en la sacristía: *A de llevar dos luzes al medio dia*, como indica el segundo texto. Las puertas, sin embargo, están ahuecadas mediante sombras, convencionales y parciales, al estilo de las que Pedro Ybarra empleó en la traza de las dos plantas de la misma zona, fechada en 1563 (ficha nº 119), e incluso se emplean aquí sus grafismos para los arranques de las bóvedas; en las claves muestra unos garabatillos sistemáticos que pueden representar tanto claves vegetales, para labrarlas en madera, o bien pinturas aplicadas en las plementerías. Este dibujo nos informa nuevamente de las persistentes contaminaciones estilísticas de la época propias del ambiente extremeño y certifica que la mayoría de los maestros participaban de ellas, así las esquinas exteriores son grandes apilastrados, en vez de estribos angulares propios del Gótico, por dentro hay pilastras y enmarcados cuyos perfiles siguen los dictados romanos, pero las bóvedas de la amplísima sacristía son tardogóticas y la cubrición de la sala de reliquias es un cañón con fajones, siguiendo el modelo endémico, que describen los textos adjuntos, en los que advertimos que la elección estilística carecía de importancia ante las alternativas de seguridad estructural. Advertimos pequeños errores, corregidos de mala manera y también cierto descuido general al entintar el rasguño y al rellenar los muros. Al igual que los otros dibujos que identificamos como participantes en el concurso, este también representa los "chapamentos" meridionales de granito.

7. Soporte: Bifolio de papel verjurado. No es posible observar el vuelto ni apreciar si tiene filigrana, pues está enmarcado desde hace varios años.

8. Estado de conservación: Bueno, aunque presenta un pequeño roto en la parte superior y manchas de tinta y humedad.

9. Técnica: Está trazada esta planta con tinta sepia sobre rasguño previo, a regla y compás, con terminación de muchos elementos a mano alzada.

10. Dimensiones: 44,3 x 57,5 cm.

11. Anotaciones: Es el dibujo de la catedral cauriense que mayor cantidad de textos muestra por el recto, como acredita esta transcripción: *Oriente* (dos veces) / *El casco deste sagrario se çierra de la manera q esta el de la / capilla de Amusco. Bien se le podran echar sus arteso/nes y florones y tambien se puede cerrar de buelta / de horno aunque sea en quadrado ora sea sobre pe/chinas o que nazca la buelta de los rincones asta q se / gane el redondo sobre sus formas pero la menos costosa* / (es) *esta q aqui esta traçada y es bien lozida y mas lo seria / si le echasen sus artesones y florones. A de llevar / dos luzes, la una al oriente y la otra al norte. Tam/bien se podria serrar el casco deste sagrario de / cruzeria pero mejor es la que esta traçada / Caxon* (cuatro veces) / *XXI* (dos veces) / *Sagrario pa la reliquias / Puerta del / sagrario / Norte / Torre / Capilla cabeçera / Altar mayor / Puerta de la sacrestia / Rexa de la capilla cabeçera / Esta responsion es de la capilla de los or/ganos / Ylles SS. esta es la traça pa la sacrestia y sagrario q v.s.m.s. quieren azer en esta santa iglesia de Coria la qual creo yo bien ordenada / pa conforme al sitio va repartida en dos capillas con sus dos guirnaldas, en cada una la suya y dos ordenes de conbados muy / bien ordenados. No la reparti en tres capillas por q es asi mas fuerte y mas agraciada por amor de la barranca y casi corresponde / su fuerça con las demas capillas de Amusgo y organos y no aze fuerza azia la barranca. De estas dos maneras se pudiera ordenar el / casco desta sacrestia, la una q se pudiera azer de unos arquillos a lo atravesado de la dicha sacrestia y los prendientes artesonados y entre / cada arteson un floron. Mas no es obra tan fuerte segun el sitio, por q ace fuerça azia la barranca y tambien no corresponde con las de/mas capillas de esa. La segunda manera como se pudiera ordenar es devidir todo el longor en dos capillas como agora va y aser un ar/co en medio y a la larga echar a çerrarla de unos arquillos y prementerias como va la de Amusgo y organos y aserle sus arteso/nes y florones y esta es buena ordenança por q no estriba contra la barranca y corresponde con los demas capillas* (¿?) *q no es tan a/graciada ordenança como esta. Si a de aver maestro q determine qual es mejor traça y de mejor razon, es menester q vea el / sitio y la iglesia y lo mire tanbien como yo, porq de otra manera no vale nada ni lo puede bien juzgar ni tn poco basta ver esta traça / solamente ni*

las demas q estan dadas y sus pareçeres pa saber quien es mas abil, sino que cada uno parezca delante del tal ma/estro y de razon como lo entiende en todo (¿?) *del arte de canteria q asi se suele azer quando viene en opusiciones. / Lleva esta sacrestia quattro caxones, tres altares como pareçe en la nuestra traca. De largo tiene 72 pies y de ancho / 23 pies. A de llevar dos luzes al medio dia. Llega asta el postigo. A de ser monteada a nivel de la*; es evidente que el texto termina en el vuelto, donde debe constar la firma del autor. Solo ofrece dos cotas, las dos del cuadrado de la planta del sagrario o relicario, que son las únicas necesarias para dibujar la extensión de todos los elementos, teniendo en cuenta que la anchura de la zona de la sacristía ya estaba bastante definida por los muros del límite meridional del complejo catedralicio. Parece evidente que el autor intentó llenar el formato a lo ancho, en sentido norte-sur.

12. Escala: No figura pitipié; en función de la anchura de la capilla mayor puede estar a una escala implícita 1:72.

13. Observaciones: No hemos podido ver el vuelto donde, al parecer, consta la autoría de Pedro López.

14. Comentario: La existencia de cuatro dibujos de tres distintos autores, con la misma fecha y el mismo objetivo arquitectónico, uno de los cuales es un levantamiento y los otros tres otros tantos proyectos, permite imaginar una concurrencia de maestros convocados por el Cabildo para ofrecer soluciones; este dibujo, como el de Juan de la Puente (ficha nº 143), queda entre la propuesta de mínimos de Pedro de Tapia (ficha nº 140) y la de máximos de Francisco Hernández (ficha nº 139); estamos, pues, ante un concurso o concurrencia de tres maestros, como acredita la transcripción aportada, que menciona explícitamente el contraste de pareceres, el tono de desafío e incluso la mención literal de "oposiciones". Pedro López, que según el historiador de referencia trazó otro plano doce años antes (el del repartimiento de los estribos, ficha nº 113), es el menos conocido de los maestros que aparecen vinculados a la fábrica de la catedral de Coria; según Gómez Martínez se trataría de Pedro López Pacheco (*ca.* 1580-1590) [Gómez Martínez, J., 1998, p. 178].

15. Unidades de descripción relacionadas: Forma serie con los tres precedentes y el siguiente (fichas núms. 139, 140, 141, y 143).

16. Bibliografía: García Mogollón, F. J., 1988; García Mogollón, F. J., 1996; Gómez Martínez, J., 1998; García Mogollón, F. J., 1999; García Mogollón, F. J., 2005d.

Alfonso Jiménez Martín

143. Proyecto para la sacristía y anexos de la catedral de Coria (Cáceres)

1. Título: Proyecto para la sacristía y anexos de la catedral de Coria (Cáceres).

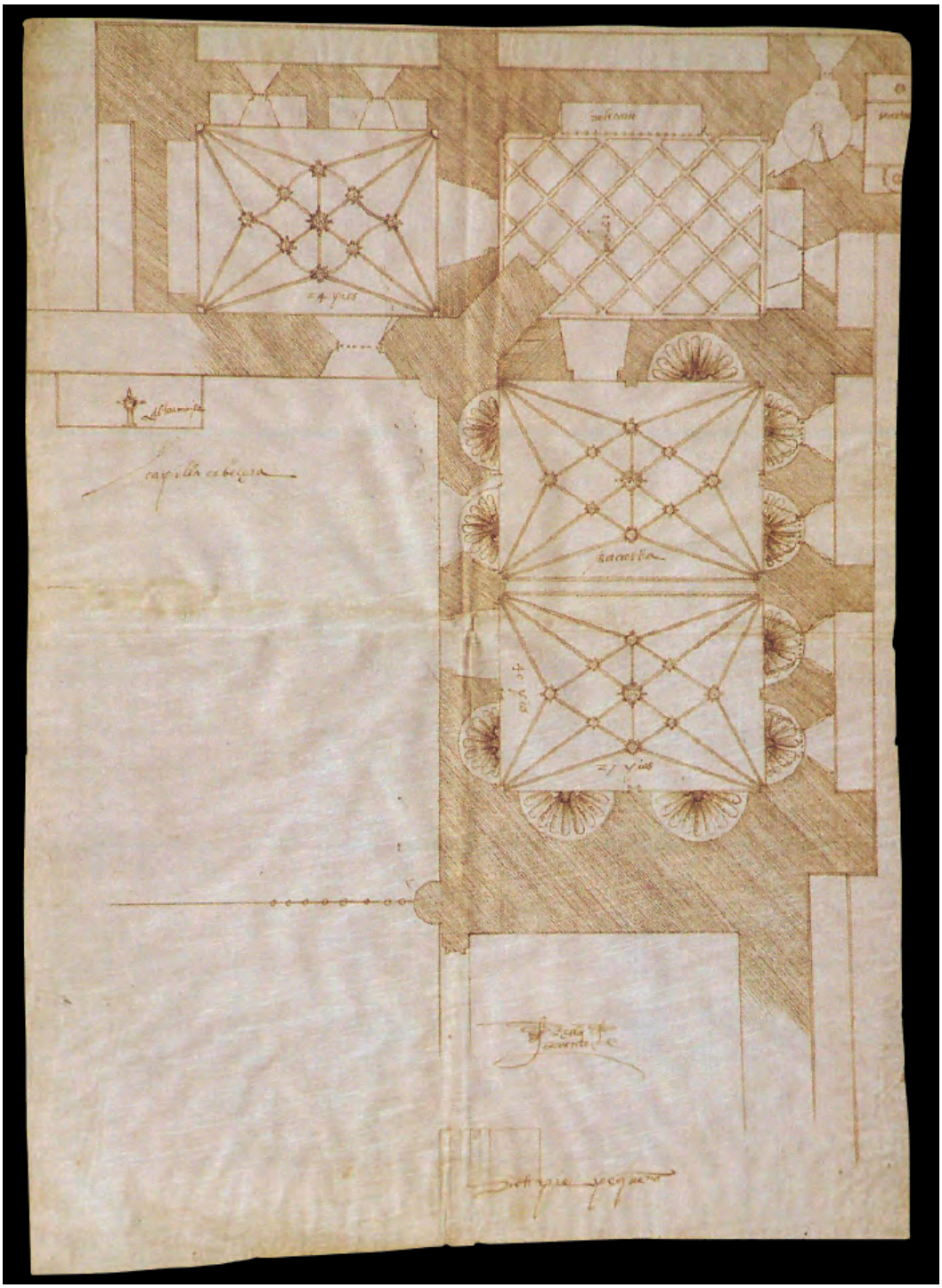
2. Fecha: 1573.

3. Autor: Juan de la Puente (firmado y rubricado).

4. Localización: Coria. Catedral. Claustro. Sala de exposiciones del Tesoro.

5. Signatura: Archivo de la Catedral de Coria, Legajo 361.

6. Descripción, alcance y contenido: Es un dibujo de planta realizado íntegramente a tinta, incluso está trazado así el relleno, moderno, de los muros seccionados, pues lo constituyen paralelas a 45º hechas deslizando una escuadra sobre otra regla, probablemente a ojo, pero con gran maestría en el trazado y en el reparto; en los lugares donde se adosan muros proyectados a muros existentes, el relleno, además de la interfaz, permite distinguirlos, y cuando es necesario, cruzando



otro rayado, se incrementa la diferencia entre ellos. El rayado de los muros no interfiere en los huecos, pues estos, especialmente las ventanas, que se superponen a algunas de las diez hornacinas aveneradas que vemos dibujadas en la sacristía, no fueron rellenados, de modo que algunos huecos, los que coinciden con arcos murales, solo están rellenos hasta la mitad; las veneras de las hornacinas llevan sombras para darles relieve. El autor usa mezcolanzas o más bien yuxtaposiciones estilísticas, como era normal en Coria, pese a lo avanzado de la fecha; así, el primer ámbito, según se entra desde la capilla mayor, que es la sacristía, estaría constituida por dos espacios casi gemelos, unificados por las citadas hornacinas, obviamente renacentistas, y diferenciados por dos bóvedas tardogóticas sin ligaduras curvas, idénticas; fuera de la línea de la capilla mayor, en el sitio que hoy es la vía pública, propuso Juan de la Puente una sala destinada a relicario, cubierta con una bóveda acasetonada, o artesonado de madera, desplegado en diagonal, cuya ordenación mural hubiera sido bastante accidentada a causa de la inclusión del estribo angular de la capilla mayor. En el rincón sureste un caracol de Mallorca daba paso a una salita, que no se dibujó completa, pues hubiera requerido un formato mayor, destinada a letrina y urinario, ubicada en la actual terraza sobre la barranca del río; en esto el plano que nos ocupa es un caso único en toda la serie de dibujos de la Seo de Coria, pues nunca sobrepasaron la alineación meridional de la capilla de Amusco o Amusgo; su existencia implicaba, en nuestra opinión, el traslado de la sala capitular, que en el proyecto de Ybarra (ficha nº 99), junto con las letrinas, estaba en el costado oeste del claustro. No queda claro si la misión de la citada escalera de caracol era acceder exclusivamente a estas *secretas* o si además por ella se subía a estancias ubicadas en un segundo andar; por el costado norte de la estancia de las reliquias, se pasaba a una sala, con bóveda ojival de nervaduras curvas, cuyo destino no se indica en el dibujo, y que ocupaba la mitad del muro exterior de la capilla mayor en sentido norte-sur; anotemos el dibujo de barrotes verticales en todas las ventanas exteriores, detalle que aclara el sentido y cota de los huecos de la capilla mayor. Conviene señalar que es la única planta de las del XVI del conjunto cauriense que no sigue los grafismos típicos de las bóvedas de la época de Ybarra y Gil de Hontañón, pues carecen de añadidos artificiosos las jarjas y claves de la bóvedas, tales como abanicos y ráfagas; la mayor anomalía gráfica es que todas las líneas que son resultados de cortes se dibujaron dobles, detalle que no es raro en esta época. Estamos, pues, ante la más moderna de las plantas del XVI de la catedral de Coria, parangonable, en sentido proyectivo y gráfico, a las de los edificios del manuscrito de Hernán Ruiz Jiménez, incluso presenta la misma notación arábiga de sus cotas.

7. Soporte: Bifolio de papel verjurado, cuyo vuelto no hemos podido examinar, ya que lleva años enmarcado.

8. Estado de conservación: Bueno. La falta de cierre de las *secretas* sugiere que el formato no ha sido recortado, sino que, simplemente, se calculó mal su extensión; sorprende la buena conservación del contorno del formato.

9. Técnica: Está trazado este dibujo con tinta sepia sobre rasguño previo, a regla y compás, con terminación de algunos pocos elementos de las bóvedas y las veneras a mano alzada. Hay pequeños errores en el entintado.

10. Dimensiones: 43 x 31 cm.

11. Anotaciones: En el recto aparecen los siguientes textos: *Relicarios* / *Secretas* (es decir, la letrina, que estaba entonces en el extremo opuesto del conjunto catedralicio) / *24 pies* / *18 pies* / *Altar mayor* / *Capilla cabeçera* / *Sacrestia* / *40 pies* / *27 pies* / (Firmado y rubricado: *Jª de la* / *Puente*) / *Petipie pequeño* (una redundante aclaración). Advirtamos que, por vez primera, toda la notación es posicional, con caracteres arábigos.

12. Escala: Suponemos que el pitipié representa diez pies, y como mide 36 mm, podemos aventurar que está a la escala 1:80.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: El maestro Juan de la Puente, natural y vecino de Ciudad Rodrigo (Salamanca), pertenecía a una familia de canteros cántabros vinculados a la Seo de la ciudad salmantina; antes de la fecha de este plano se le documenta trabajando como aparejador de Rodrigo Gil de Hontañón en la catedral de Plasencia (Cáceres) y en Santa María de Guareña, localidad pacense en el límite sur de su diócesis, entre los años 1550 y 1560; aparece como cantero, tanto en el papel de tracista como constructor en obras del entorno de Burgos y Ávila entre los años 1568 y 1570; entre 1574 y 1585 se titulaba *veedor del arzobispado* y *maestro del arte de la geometria y alquitetura*, e incluso en 1580 trabajaba como destajero en las obras escurialenses; se le pierde el rastro en 1585, cuando

trabajaba en Rascafría (Madrid). La existencia de su dibujo, junto a otros de distintos autores, pero con la misma fecha y prácticamente el mismo objetivo arquitectónico, permite imaginar una concurrencia de maestros convocados por los canónigos para ofrecer soluciones, arquitectos de los cuales Juan de la Puente aparenta ser el más moderno, por lo menos en los aspectos gráficos; en este contexto, y teniendo en cuenta su antigua vinculación a Rodrigo Gil de Hontañón, sorprende que su traza no deba nada a los amaneramientos gráficos de este. Tampoco esta propuesta, algo más reducida que la de Hernández (ficha nº 139), mayor que la de Pedro de Tapia (ficha nº 141) y de la misma extensión que la de López (ficha nº 142), fue realizada, pues se advierte que el muro oriental de la sacristía actual está hoy fuera del límite de levante del viejo estribo angular de la capilla mayor, incluso muestra las jarjas de un cañón nervado, la "bóveda endémica" aludida, es decir, no corresponde a ninguna de las versiones dibujadas en estas fichas; por otra parte el acceso a la sacristía, que se hace hoy por el antiguo sagrario, también presenta variantes en los distintos proyectos; para cerrar este apartado señalamos que hoy la planta alta de la sacristía y su vestíbulo están ubicadas muy por encima de la solería que pisa las capillas de Amusco o Amusgo y de los órganos, con el fin de dar a la primera una proporción adecuada a su extensión.

15. Unidades de descripción relacionadas: Forma serie con los cuatro planos precedentes (fichas núms. 139, 140, 141, y 142).

16. Bibliografía: García Mogollón, F. J., 1988; Sánchez Lomba, F. M. y Navareño Mateos, A., 1989; Ibáñez Pérez, A. C., 1989; García Mogollón, F. J., 1996; García Mogollón, F. J., 1999; García Mogollón, F. J., 2005e.

Alfonso Jiménez Martín

144. Proyecto para el abovedamiento de la iglesia parroquial de Navardún (Zaragoza)

1. Título: Proyecto para el abovedamiento de la iglesia parroquial de Navardún (Zaragoza).

2. Fecha: 1573.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Sos del Rey Católico (Zaragoza). Archivo de Protocolos Notariales de Sos [A.P.N.S.], Jerónimo García de Urriés, ff. 236 v-237 v. El diseño se encuentra plegado y cosido entre los ff. 236 y 237.

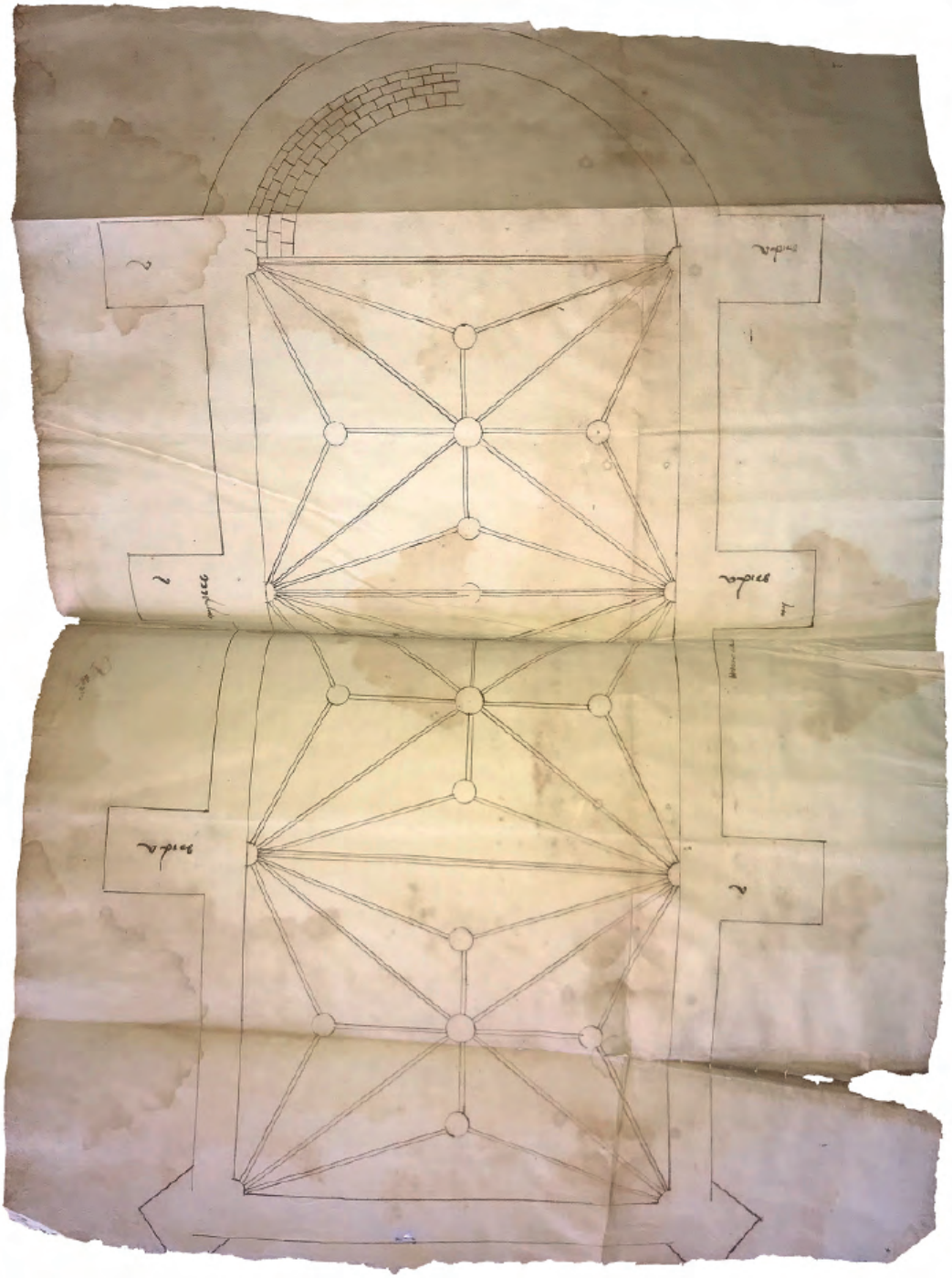
5. Signatura: La signatura del protocolo es 588.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño muestra la planta de una iglesia de una sola nave, con contrafuertes angulares en los flancos y otros tres adosados a cada uno de sus muros laterales, cerrada al oriente mediante un ábside de planta semicircular. El buque del templo se articula en tres tramos, para los que se propone un abovedamiento de terceletes de cinco claves, en el que la polar y las subsidiarias están unidas mediante ligaduras rectas. Por su parte, en la cabecera, se señala el arranque de las tres primeras hiladas concéntricas de su bóveda de horno o de cuarto de esfera.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte se plegó para insertarse —y coserse— en un protocolo de menores dimensiones, pero los dobleces tan solo han generado roturas en el extremo inferior derecho del papel, en una zona que no afecta al diseño.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.



10. Dimensiones: 30,4 x 42,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto, sobre cada uno de los contrafuertes: *V pies* / *V* / *IIII Pies* / *V* / *V pies* / *IIII* / *V pies* / *V*. En el vuelto: *Sig*(signo)*no*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño forma parte de la capitulación suscrita entre los representantes del concejo de Navardún y el maestro Nicolás de Lizarraga para el abovedamiento de la iglesia parroquial de la localidad [A.P.N.S, Jerónimo García de Urriés, ff. 236 v-237 v, espec. entre los ff. 236 y 237, (Navardún, 15-XI-1573); documento referenciado en San Vicente, Á., 1977, pp. 423-424].

14. Comentario: Como otras iglesias medievales de las altas Cinco Villas y la Jacetania, una zona comprendida entre las actuales provincias de Zaragoza y Huesca, en su frontera con Navarra, la parroquial de Navardún habrá de transformarse, mediante su abovedamiento pétreo, avanzada la segunda mitad del siglo XVI. En este caso, los representantes del concejo de la localidad contrataron la intervención con el maestro Nicolás de Lizarraga, suscribiendo un acuerdo —ilustrado con el diseño que nos ocupa— el 15 de noviembre de 1573.

Atendiendo al instrumento de representación gráfica y al aspecto que ofrece el edificio en la actualidad, todo parece indicar que el edificio ya contaba con su cabecera abovedada mediante una solución de horno o de cuarto de esfera. Se trataba, en consecuencia, de abovedar el buque del templo, es decir, de *obrar toda la boueda de arriba de dicha yglesia de vna parte a otra con sus cruzeros y stribos necesarios*.

En el diseño, se proponía articular la nave en tres tramos, y voltear sobre ellos otras tantas bóvedas de terceletes de cinco claves, en las que la polar y las subsidiarias debían estar unidas mediante ligaduras rectas. Sin embargo, al final, la propuesta terminó enriqueciéndose, ya que en los diagonales se señalaron unas claves de las que arrancan dos ligaduras rectas, una en sentido perpendicular, y otra en paralelo al eje direccional del templo, que alcanzan los terceletes —tanto los de los lados largos, como los de los lados cortos—, marcando unas nuevas claves de las que parten unas ligaduras rectas que van a morir a los puntos medios del tramo, lo que acaba generando una suerte de cruz griega aguzada en cada uno de los cascos.

La obra debió de satisfacer a los contratantes, puesto que el maestro y su hermano Martín recibieron el encargo de levantar la sacristía del templo diez años más tarde, en 1583. Por su parte, el diseño aplicado a los cascos de las bóvedas de la nave volverá a utilizarse en el abovedamiento de la iglesia de San Martín de Tours de Undués de Lerda (Zaragoza); una obra que ya debía de estar terminada para el mes de diciembre de 1592, cuando se procedió a la tasación del edificio.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha indicado en el apartado "Observaciones", el dibujo forma parte del contrato firmado por los representantes municipales de Navardún con el maestro Nicolás de Lizarraga para el abovedamiento de la iglesia del lugar [A.P.N.S, Jerónimo García de Urriés, ff. 236 v-237 v, espec. entre los ff. 236 y 237, (Navardún, 15-XI-1573); documento referenciado en San Vicente, Á., 1977, pp. 423-424]:

(Al encabezamiento: *Die XV mensis nobembris anno MDLXXIII in loco de Nabardun*) / (Al margen: *Extracta*) / (Al margen: *Capitulacion*) *Eadem die presente mi Jeronimo Garcia de Urries notario y testigos infrascriptos comparescieron y fueron personalmente constituydos los honorables Martin de Orbara justicia, Martin de Arbonies y Joan de Arbonies jurados del lugar de Nabardun en nombre y voz del concejo del dicho lugar de la parte vna y masse Nicolas de Licarraga piedrapiquero hauitante en la villa de Sos de la parte otra las quales partes dixeron que capitulacion y concordia ha seydo tratada y concertada entre las dichas partes acerca de la obra que se ha de hazer en la yglesia parrochial de* (tachado: *dicha*) *Nuestra Senyora de dicha yglesia la qual es del tenor siguiente. / Et primo es condicion que dicho masse Nicolas de Licarraga tenga obligacion de fazer y obrar toda la boueda de arriba de dicha yglesia de vna parte a otra con sus cruzeros y stribos necesarios conforme a vna traça que esta aqui cosida sub hoc sig*(signo)*no la qual obra tengais obligacion de dar acabada dentro tiempo de tres anyos de oy adelante contaderos. / Item asimesmo es condicion que por razon de dicha obra los dichos justicia y jurados en nombre y voz del concejo del* (tachado: *aquella*) *dicho lugar prometen y se obligan de darle a dicho ma*/f. 237 r/(se) *Nicolas de Licarraga luego de presente mil sueldos jaqueses y por tiempo de seis anyos la promicia del dicho lugar arrendada en sesenta scudos en cada vn anyo que son mil y dozientos sueldos jaqueses con expresa condicion* (tachado: *que tengamos facultad de tomar*) *que para las costas que en la yglesia de dicha* (tachado:

villa) *yglesia se offresceran tengais obligacion de darnos dozientos sueldos en cada vn anyo y si aquellos no bastaran nos hayais de dar y pagar quarenta sueldos mas en cada vno de los seis* (tachado: *anyos*) *dichos seis anyos. / Item assimesmo es condicion que dichos officiales le prometen dar a dicho mase Nicolas las casas con su vaxilla vinaria y liceras pertenescientes a dicha promicia por el sobredicho tiempo de dichos seis anyos. / Item assimesmo es condicion que dichos officiales prometen y se obligan de traher a ciencia del official de Vncastillo para la sobredicha arrendacion a sus costas. / Item assimesmo es condicion que fecha y acabada que sia dicha obra aquella sea vista y reconoscida por dos maestros puestos por ambas partes y lo que aquellos tassaran se le haya* /f. 237 v/ *de pagar tomando en cuenta lo que procedera de la arrendacion de dicha promicia de dichos seis anyos y lo que mas restare se le haya de pagar como saliere de la arrendacion de dicha promicia en cada vn anyo fasta que sea pagado de lo que se le debiere las quales partes y cada vna della prometieron y se obligaron de tener y cumplir lo que a cada vna de dichas partes en virtud de la presente obligacion y concordia si quiere capitulacion la qual respectiuamente obligaron sus personas y bienes renunciaron y prometieronse etc., et si expensas etc., dius obligacion etc., fiat large etc., juraron por Dios etc. / Testes mossen Joan Miguel presbitero lugarteniente de vicario y Martin de Morca vezino el dicho lugar de Nabardun. /* (Suscripciones autógrafas: *Yo Nicolas de Liçarraga atorgo lo sobredicho / Yo mossen Joan Miguel soy testigo de lo sobredicho y firmo por el otro testigo que no sabe scribir y firmo por los justicia y jurados que no sabian scribir).*

16. Bibliografía: San Vicente, Á., 1977, pp. 423-424; Ibáñez Fernández, J., 2007a, pp. 195-196.

Javier Ibáñez Fernández

145. Proyecto para la construcción de la capilla del obispo del Cuzco y alzado del arco de acceso a la misma en la iglesia de San Esteban de Oyarzun (Guipúzcoa)

1. Título: Proyecto para la construcción de la capilla del obispo del Cuzco y alzado del arco de acceso a la misma en la iglesia de San Esteban de Oyarzun (Guipúzcoa).

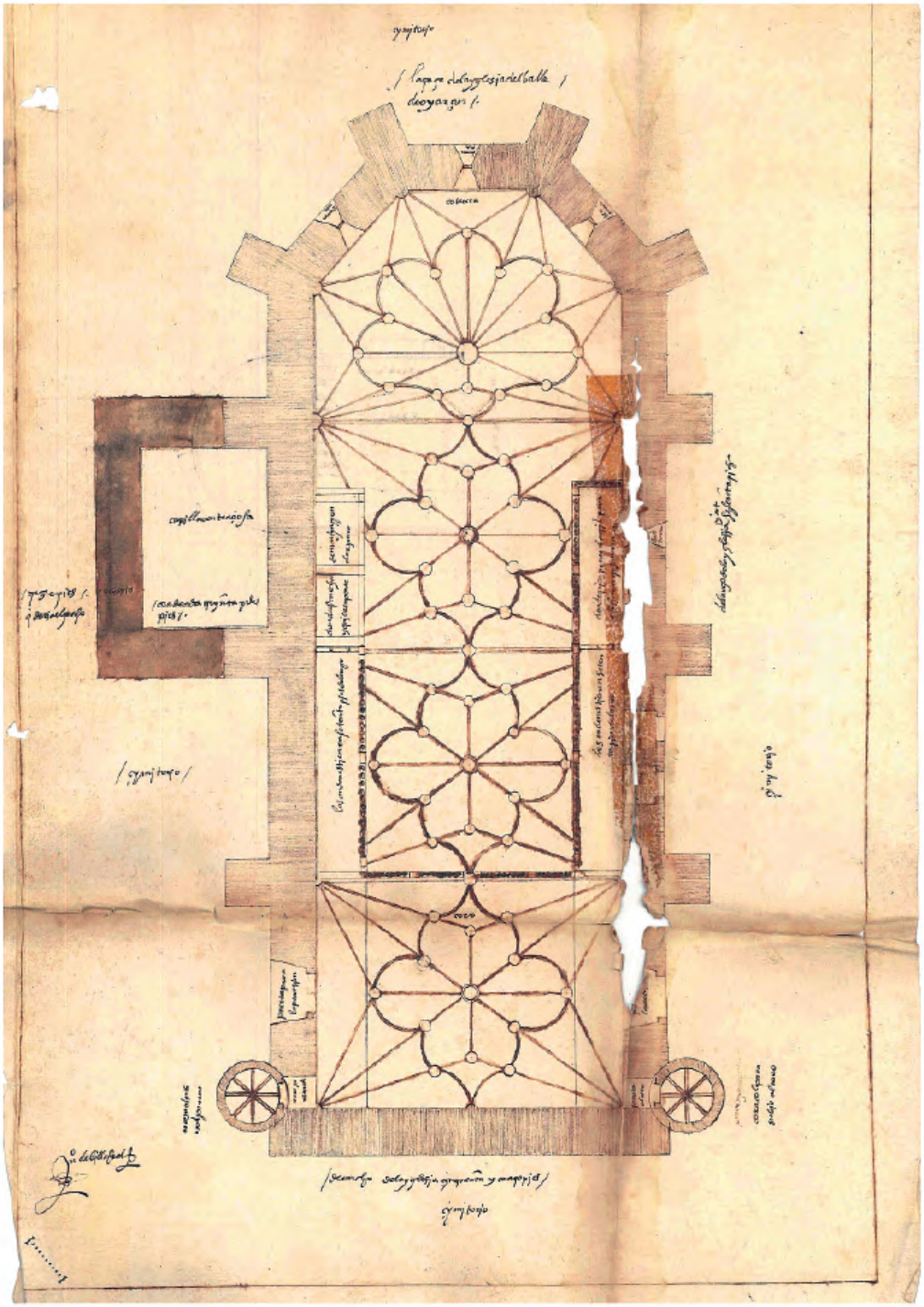
2. Fecha: 1574.

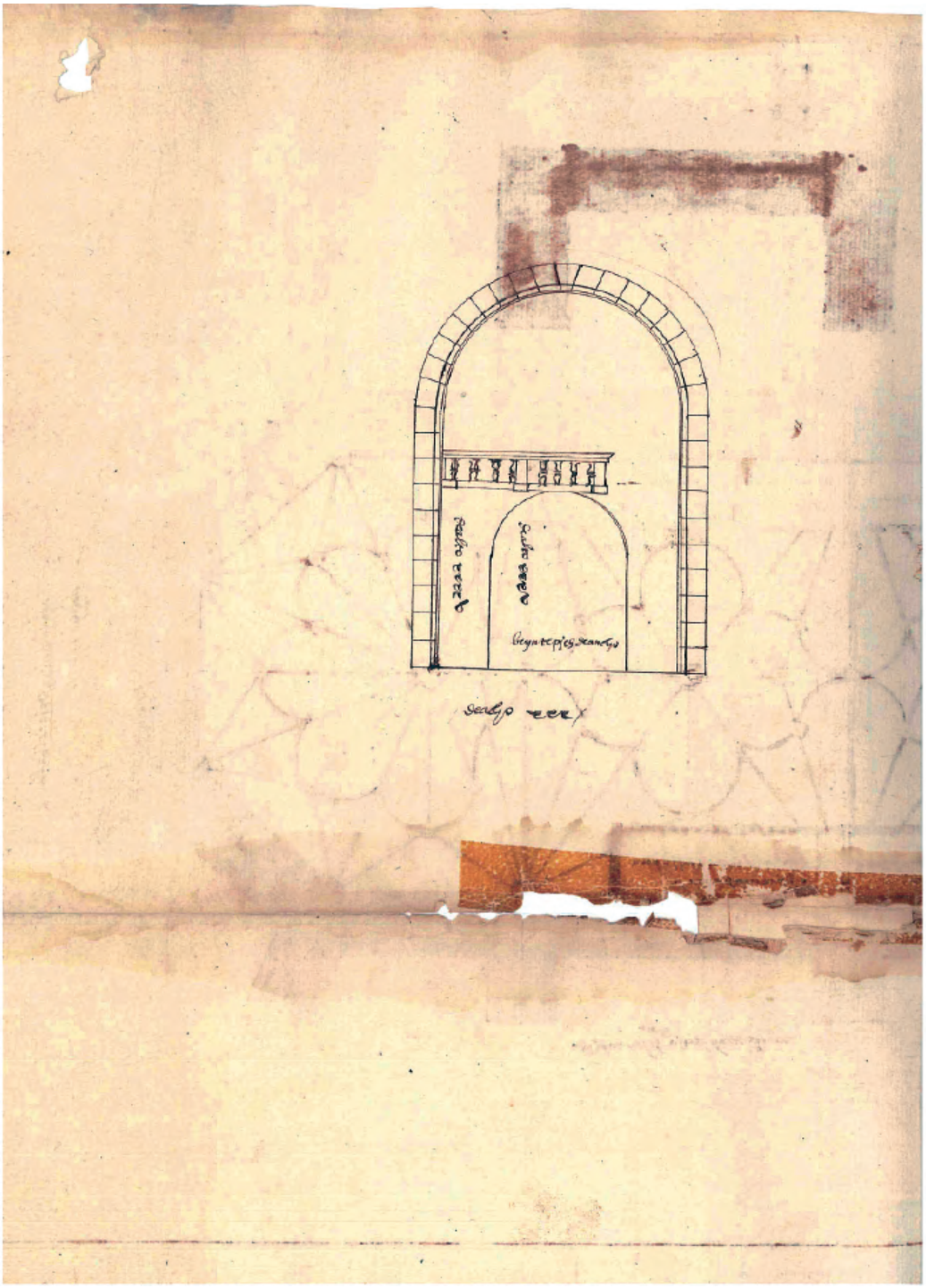
3. Autor: Juan de Villarreal.

4. Localización: Pamplona. Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P.].

5. Signatura: A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 62 - nº 3, f. 91 r.

6. Descripción, alcance y contenido: La traza fue proyectada en 1574 por Juan de Villarreal, quien en el desempeño de su cargo de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, fue enviado a la localidad guipuzcoana de Oyarzun para comprobar el lugar en el que el obispo del Cuzco solicitaba construir una capilla de uso privado en la iglesia parroquial de San Esteban, plasmando dicha información en un dibujo con la planta del edificio. En este diseño, realizado sobre papel con tinta ocre, el veedor reproduce la planta completa de la iglesia guipuzcoana existente en aquel momento. Se trata de un templo de cabecera pentagonal, iluminada por tres ventanas y de una sola nave con la misma anchura que aquella, reforzada en el muro exterior por gruesos contrafuertes rectos, en el que se muestra el sistema de abodedamiento existente. La nave se articula en tres tramos en los que se reproduce el mismo diseño de bóvedas de crucería construidas sobre la base de un esquema de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, que se enriquecen median-





te el tendido de combados. Por su parte, la cabecera ochavada se articula en seis sectores triangulares con sus terceletes y combados.

En la traza también se señala el *coro* en alto a los pies del templo, al que se accede a través de dos puertas abiertas en el grosor de los muros septentrional y meridional, que enlazan con sendas escaleras de caracol *para subir al coro* adosadas al lienzo exterior, próximas a otras dos puertas situadas a ambos lados del mismo tramo de la nave por donde debían circular las procesiones.

Todo el dibujo fue trazado con tinta de un mismo tono ocre, si bien se diferencia el lugar destinado a la capilla que el obispo del Cuzco quería erigir, adosada al primer tramo de la nave por el lateral del Evangelio, entre el espacio exterior ocupado por los dos contrafuertes, coloreando el grosor de los muros a edificar con una tonalidad más oscura, identificándola, además, como *capilla contençiosa*, cuyo exterior limitaría con el cementerio, que se extendía por todo el perímetro del templo. Esta capilla rectangular ocuparía en planta el espacio equivalente a más de 30 sepulturas, de la que se proporcionan las medidas, anotando *coadeada treinta y dos pies*, esto es, 32 pies de largo, como se había establecido en la licencia de la obra, donde también se señalaba la anchura de 24 pies y la altura de 40, incluida la sacristía. En la pared que debía derribarse para abrir el paso a la capilla, el veedor dibujó dos recuadros indicando que se trataba del lugar *donde esta echa denunciacyon y quieren poner el organo*.

Villarreal también incluyó en el dibujo anotaciones que indican las medidas totales del templo, como la que hay en el lateral derecho junto al primer tramo de la nave, donde se lee que tiene 160 pies de largo, o la inscripción en la parte inferior referente a los 54 pies de ancho. Además, el veedor señaló en la traza con una línea de puntos coloreada de marrón oscuro el espacio ocupado por los andenes que los vecinos de la localidad estaban colocando en el interior del templo para disponer el órgano en alto y aumentar el aforo, de 70 pies de ancho como indica la inscripción que los acompaña, dispuestos sobre el perímetro del segundo tramo de la nave, describiendo una "u" abierta hacia el altar mayor, que se prolonga por el lateral derecho del primer tramo de la nave, donde querían *poner el atril para oficiar entre semana*. El veedor firmó con su nombre la autoría de la traza en el lateral inferior izquierdo, junto a una línea de puntos que refiere una escala de medida.

En el vuelto del papel, el maestro guipuzcoano proyectó el alzado del vano de acceso a la capilla que el obispo del Cuzco solicitaba edificar; un arco de medio punto con dovelas perfectamente labradas, señalando la altura a la que pasarían los andenes colocados en el interior del templo para ampliar el aforo del mismo, señalados en la traza con una línea de puntos de color marrón, tal y como refería Villarreal en el informe que redactó *ad hoc*, expresando *que si se yziese la capilla que pretiende hazer el dicho reberendisimo del Cuzco los andenes pasan al hueco del arco en los dos tercyos del arco de manera que ocupan si se hubiese de abrir el arco el dicho anden, que por la traça entendera muy mejor.* Este arco de embocadura, dibujado en la traza con unas dimensiones de 9,2 cm de alto por 6,8 cm de acho, tiene anotadas las medidas con las que debía llevarse a cabo, a saber, 45 pies de alto por 30 de ancho y en el caso de la puerta de acceso a la capilla, también de medio punto, 35 pies de alto por 20 pies de ancho.

7. Soporte: Papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, un racimo de uvas.

8. Estado de conservación: Deteriorado, presenta roturas. Los dobleces realizados en el diseño para guardarlo junto a la documentación del proceso en el que se conserva ha originado la pérdida de papel en el lugar donde se dibuja el muro perimetral derecho de la nave del templo. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Coloreado y rayado en los muros perimetrales y entintado con una gama cromática más oscura en el grosor del muro perimetral de la capilla contenciosa.

10. Dimensiones: 43 x 30 cm.

11. Anotaciones: En el recto, desde el extremo superior al inferior hay inscripciones alusivas a la identificación de las diferentes partes el templo, así como sus medidas en algún caso: *Cymiterio / La traça de la iglesia del valle de Oyarçun / Bentana* (tres veces) */ Cabecera / Capilla contençiosa / Coadeada treinta y dos pies / Ocho pies / Treze pies que doi al paso / Donde esta echa denunciacyon y quieren poner el organo / Los andamios tienen en setenta pies de largo / Donde quieren poner el atril para oficiar entre semana / Los andamios tienen en setenta pies de largo / Del largo de la yglesia cient y sesenta pies / Cymiterio / Coro / Puerta para la procesión / Puerta al coro / Caracol para subir al coro / Puerta al coro / Caracol para subir al*

coro / De ancho de la yglesia cinquenta y coatro pies / Cymiterio / (Rubricado: *Juº de Billareal*). En el vuelto, medidas con el arco de embocadura a la capilla: *De alto XXXXV / De ancho XXX*, y las medidas de la puerta de medio punto: *Beinte pies de ancho / De alto XXXV*.

12. Escala: Sí, con una línea de once puntos de 1,5 cm de largo dibujada en la esquina inferior izquierda del papel (que en las anotaciones escritas refiere que son pies).

13. Observaciones: La traza se sigue conservando entre la documentación generada por el proceso judicial en el que se insertó inicialmente (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 62 - nº 3), cosida al resto del expediente, como instrumento de representación gráfica que complementa la información proporcionada por el veedor en su memorial escrito.

14. Comentario: Esta traza de la iglesia de San Esteban de Oyarzun fue diseñada por Juan de Villarreal, quien, en el ejercicio de su cargo de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, también tuvo que intervenir en aquellos edificios religiosos emplazados en los territorios de la provincia de Guipúzcoa que desde el punto de vista de la jurisdicción eclesiástica dependían de la diócesis pamplonesa, como es el caso de este templo guipuzcoano. A esta localidad viajó Villarreal en 1574 por orden del canónigo Pedro de Aguirre, clérigo del obispado pamplonés, con motivo del pleito iniciado ante los tribunales eclesiásticos por el obispo del Cuzco, Sebastián de Larráun, oriundo de Oyarzun, contra los vecinos del pueblo, quienes pretendían revocar la licencia episcopal que le había sido otorgada el 26 de enero de 1572 para construir una capilla de patronato particular con su sacristía en el lateral izquierdo del templo de su localidad natal. Los feligreses de la iglesia de San Esteban se opusieron a la edificación de la referida capilla, alegando que era en detrimento del patronazgo del templo y en perjuicio de los vecinos que poseían sepulturas en el mismo.

Villarreal realizó a principios del mes de febrero de 1574 un informe y traza de la iglesia con las remodelaciones que se estaban acometiendo en la misma y el proyecto de la nueva capilla a construir, siendo todo ello adjuntado a la documentación del proceso judicial. Por tanto, el diseño reproduce la planimetría que el templo tenía en el último cuarto del siglo XVI, compuesto por una cabecera poligonal de cinco lados, abovedada con terceletes y combados, y una nave cerrada con tres elaboradas bóvedas de crucería de similar diseño, señalando con una tinta de tonalidad más oscura la capilla que el obispo del Cuzco pretendía erigir, adosada al lateral izquierdo del primer tramo de la nave. Además, en el vuelto de la traza, el veedor dibujó el proyecto del alzado del arco que daría acceso a dicha capilla.

El 13 de marzo de 1574 Villarreal cobró 22 ducados en concepto de gastos del viaje, tres días de ida y otros tres de vuelta, tres de estancia en el lugar y otros cuatro días ocupados en la realización de la traza e informe de Oyarzun. Esta retribución económica por el trabajo realizado fue más elevada de lo habitual, ya que, si nornalmente percibía por su salario en el desempeño de su oficio de veedor 1 ducado al día en el territorio navarro, en la provincia guipuzcoana *por ser tierra cara y haber el mesmo echo la costa asi y su criado y cabalgadura, y ha llevado dos ducados por dia* (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 62 - nº 3, f. 94 r), jornal que pagaron a medias el regimiento de esta localidad y el obispo del Cuzco.

A pesar de que la sentencia definitiva emitida desde los tribunales eclesiásticos el 10 de diciembre de 1575 fue favorable al obispo del Cuzco, ordenando quitar los andamios y otros corredores que impidiesen la apertura de la pared para poder edificar la capilla que había originado el litigio, finalmente esta dependencia no se llevó a cabo.

15. Unidades de descripción relacionadas: La traza que Juan de Villarreal dibujó en febrero de 1574 por indicación de los responsables del obispado pamplonés, en la que señalaba el lugar que debía ocupar la capilla que Sebastián de Larráun intentaba construir en la iglesia de San Esteban de Oyarzun, la acompañó de una declaración escrita que hacía más comprensible los diferentes elementos arquitectónicos y medidas recogidas en dicha planta, informe que, al igual que el instrumento de representación gráfica, también fue adjuntado a la documentación presentada en el litigio judicial (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 62 - nº 3, f. 92 r):

Ilustre Señor / Dize maese Juan de Villareal, veedor de las obras del obispado de Pamplona que por mandado de v. md. ase ydo en la yglesia parroquial del balle de Oyarçun para que yformase a v. md. el perjuyzio que azen los andenes que azen en la dicha yglesia a la capilla contençiosa que pretiende azer el reberendisimo de Cuzquo, y las causas a que efecto se azen los dichos andenes y la dicha capilla, dize que el a echo traça y planta de toda la yglesia para que

mejor se entienda, asi de largor como de alchor, y que traçado donde quiere azer el dicho reberendisimo del Quzco la dicha capilla y dare por la mesma traça a entender a v. md. las obras en que estado estan en la dicha yglesia, y por esta dare a v. m. a entender lo que ocupan en el arco, que si se yziese la capilla que pretiende azer el dicho reberendisimo del Cuzco los andenes pasan al hueco del arco en los dos tercyos del arco de manera que ocupan si se hubiese de abrir el arco el dicho anden, que por la traça entendera muy mejor. / Tambien doy a entender a v. m. por esta que la causa porque an echo los andenes es porque no cabian en la dicha yglesia los bezinos del dicho balle en los asientos y estan en pie debajo del coro despues de las mujeres mas abajo y asi los dichos andenes son utiles y necesarios porque un domingo que fue a seys de febrero, me alle en la yglesia paroquial del dicho balle y bi en ella como despues de ynhibidos los asientos estaban abajo del coro mas de cient y cynquenta onbres y mancebos en pie, y el efeto porque se azen los dichos andenes es para que se asienten en ellas los dichos onbres y para poner asi mesmo el organo. / Tambien traygo traçada la capilla que pretiende azer el dicho reberendisimo del Quzco, y sale al çymitorio desde la pared de la dicha yglesia beynte y quatro pies y quedan de paso treze pies de sagrado por donde a de andar la procision desbiando de la linea reta lo que no se aze agora. / Tambien ocupa el dicho sitio treynta sepulturas y mas y esta ynformacion es berdadera y assi lo firmo de mi mano y dentro de la dicha yglesia no ay enterrorio alguno, sino en el çymitorio / (Rubricado: *Jno de Billareal*).

16. Bibliografía: Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., 1988a, pp. 303-304; Tarifa Castilla, Mª J., 2000, pp. 628-630; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, pp. 105-106; Tarifa Castilla, Mª J., 2018b, pp. 154-155.

María Josefa Tarifa Castilla

146. Proyecto para la conclusión de la iglesia parroquial de San Andrés de Villafranca (Álava)

1. Título: Proyecto para la conclusión de la iglesia parroquial de San Andrés de Villafranca (Álava).

2. Fecha: 1574.

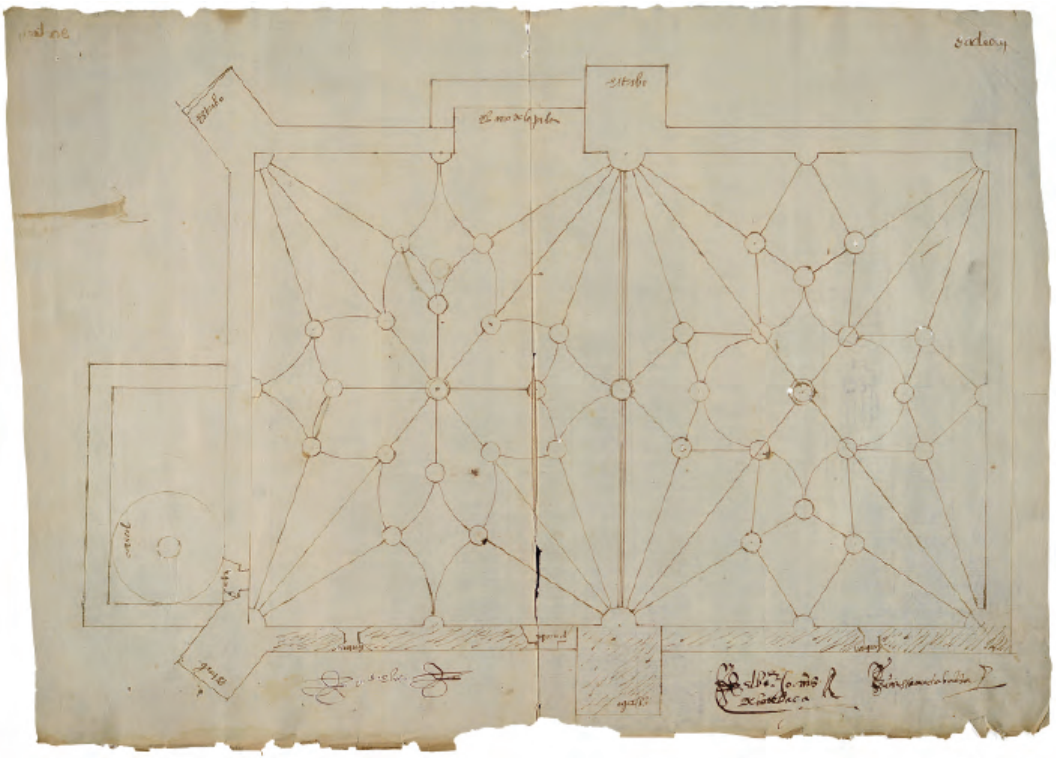
3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Vitoria. Archivo Histórico Provincial de Álava [A.H.P.A.].

5. Signatura: A.H.P.A., Protocolos Notariales, 6.201, ff. 772 v-773 r.

6. Descripción, alcance y contenido: Junto al documento notarial que contiene el contrato de la obra de la iglesia parroquial de San Andrés de Villafranca de Álava, fechado en 1574, se adjuntó la traza de acuerdo a la cual Pedro de Elosu debía acometer el abovedamiento de los dos tramos de la nave y la torre con su escalera de caracol dispuesta a los pies del templo. Por ello, en la parte superior derecha del diseño hay una anotación en números romanos *DCCLXXIII* que refiere la foliación de la hoja en la escritura notarial. Este proyecto fue rubricado por el propio cantero Elosu, por el párroco de la iglesia, el clérigo Juanes de Arechabaleta y por el bachiller Juan Martínez de Betolaza, beneficiado de este templo y cura de la parroquia de San Miguel de Vitoria.

El anónimo instrumento de representación gráfica, ya que el contrato notarial no especifica que fuese proyectado por el maestro cantero que contrató la obra, Pedro de Elosu, ni indica el nombre de otro artista, reproduce sobre papel verjurado los dos tramos de la única nave rectangular del templo que había que remodelar a nivel de abovedamiento, reforzada en sus esquinas por alargados contrafuertes, que en el caso



del extremo de los pies están dispuestos en diagonal. También se reproduce la torre campanario que había que construir adosada al lateral oeste de la nave, en cuyo interior se ejecutaría una escalera de caracol.

En el interior de la nave se dibujan dos elaboradas bóvedas de crucería de diferente diseño, compuestas por nervios diagonales, terceletes, ligaduras rectas y combados, con las claves circulares marcadas en el plano, separadas por una nervadura moldurada con clave central, a la manera de un arco fajón, que apoya en las ménsulas dispuestas en los muros perimetrales adosados a los contrafuertes.

Todo el diseño fue trazado con tinta de una misma tonalidad sepia, inclusive el rayado que se aplicó al grosor del muro perimetral del muro sur. En este paramento se señalan dos ventanas abiertas entre los estribos, y el lugar ocupado por la puerta de entrada dispuesta en este mismo muro sur, en el tramo de los pies junto al contrafuerte intermedio, mientras que en el lateral opuesto se identifica la dependencia que alberga la pila bautismal.

7. Soporte: Papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, una mano de cinco dedos.

8. Estado de conservación: Bueno, aunque presenta una pequeña rotura en el doblez realizado en el diseño para guardarlo junto a la documentación que contiene el contrato de la obra, y pérdida de papel en la parte inferior del dibujo donde se estamparon las firmas. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: 29,5 x 41 cm.

11. Anotaciones: En el recto de la planta se realizaron inscripciones que identifican las distintas partes del templo representado, que de izquierda a derecha y de arriba abajo, son: *Estribo* / *El arco de la pila* / *Estribo* / *Caracol* / *Puerta* / *Estribo* / *Ventana* / *Puerta* / *Estribo* / *Bentana*. También se recogieron las siguientes rúbricas: *Pº de Elosu* (el cantero que contrata la obra) / *El bachiller Juan Martinez de Betolaça* / *Juanes de Arechabaleta* (el párroco de la iglesia). En

la parte superior derecha de la hoja, la anotación con números romanos *DCCLXXIII* corresponde a la foliación de la hoja en el documento notarial, al igual que sucede en el vuelto del dibujo con la cifra *DCCLXXII*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: La traza se conserva inserta al comienzo del documento notarial que contiene la escritura del contrato con las obras a ejecutar en la iglesia por Pedro de Elosu, cosida al mismo (A.H.P.A., Protocolos Notariales, 6.201, ff. 774 r-777 r).

14. Comentario: La iglesia parroquial de San Andrés de Villafranca de Álava, una fábrica de origen medieval de una sola nave, fue remodelada a mediados del siglo XVI a nivel de cerramiento por el maestro cantero Andrés López de Alzola, vecino de la cercana localidad de Argandoña. De acuerdo con el contrato formalizado ante notario el 8 de abril de 1557, el cantero se comprometió a realizar la obra de cantería *de la dicha iglesia, capillas y tejado (…) conforme a una traça e modelo referido en la dicha escriptura que se le quedo y entrego al dicho escribano*. Sin embargo, la fábrica quedó inconclusa ante el fallecimiento de López de Alzola, por lo que el cura y concejo de la localidad se concertaron nuevamente el 8 de octubre de 1574 con el maestro cantero Pedro de Elosu, vecino de Vitoria, quien debía continuarla y concluirla en el plazo de tres años *conforme a la dicha traça y modelo de la qual se entrega a mi el escrivano y a vista y tasacion de maestros oficiales segun y como el dicho Andres de Alçola por el dicho contrato estaba obligado a lo hazer, sin exceder, quitar ni poner del ni de dicho modelo y traça* (A.H.P.A., Protocolos Notariales, 6.201, ff. 774 r-777 r). Según especificaba el condicionado de la obra, el cantero Elosu llevaría a cabo *el caracol y torre del campanario de la dha yglesia y las paredes del campanario segun y de la altura que an de llevar las paredes de la dha yglesia de forma que ha de ser a su cargo de hechar el texado de la dha yglesia puesto y acavado en toda perficion dentro del dho año.* Estas estructuras arquitectónicas se dibujan en la anónima traza adjuntada al contrato, en la que se proyectan los dos tramos de la nave de la iglesia cerradas con dos soluciones diferentes de elaboradas bóvedas de crucería, además de la escalera de caracol de acceso a la torre, la cual Elosu se comprometió a edificar con la misma altura que las paredes del templo y subir las campanas al campanario, disponiéndolas en su lugar con sus marcos de madera.

La torre que ha llegado hasta nuestros días está localizada a los pies del templo, como se señala en la traza, quedando rematada en la parte superior por un campanario. También es posible percibir en la actualidad las dos ventanas dibujadas en el diseño entre los contrafuertes del muro sur, que se corresponden en la iglesia con los dos vanos rectangulares abiertos en este lateral, quedando el más próximo a la cabecera rematado por una gran venera; o el espacio frontero que albergaba la pila bautismal.

Por su parte, los abovedamientos proyectados en el instrumento de representación gráfica no se materializaron en la nave del templo, que se cerró con dos soluciones de crucería diferentes construídos sobre una fórmula de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, enriquecidos con otras nervaduras.

La traza objeto de estudio fue dada a conocer en 2016 por Urresti Sanz en su Tesis doctoral dedicada a la arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava, referenciada en el apartado “Bibliografía”.

15. Unidades de descripción relacionadas: El anónimo dibujo con el proyecto del nuevo sistema de cierre de la nave de la iglesia parroquial de San Andrés de Villafranca (Álava) con dos complejas bóvedas de crucería, la torre y las escaleras de caracol de la misma, fue inserto al comienzo de la escritura notarial de contratación de la obra fechada el 8 de octubre de 1574, firmada por los responsables del templo y el maestro constructor, Pedro de Elosu, cuya transcripción recogemos a continuación (A.H.P.A., Protocolos Notariales, 6.201, ff. 774 r-777 r):

/f. 774 r/ *En la muy noble y leal ciudad de Victoria a ocho dias del mes de octubre año del señor de mil quinientos y setenta y quatro años ante e por testimonio de mi Jorge de Aramburu scribano publico de su mag^d^ e del num^o^ de la dha ciudad e ante los testigos infrascriptos Parescieron presente de una parte, Pedro de Helosu, maestre cantero, vez^o^ de la dha çiudad e de la otra Juanes de Arechavaleta clerigo e cura de la yglesia de señor S. Andres del lugar de Villafranca y Pero Prez de Gaçaeta y Juan de Alegria, v^os^ del dho lugar y mayordomos y claberos de la dha yglesia Por si y en nombre del conçejo e v^os^ del dho lugar de Villafranca Parrochianos de la dha yglesia Por quienes dixeron que prestaban y prestaron voz e cauçion de racto judicatum solbendo a manera de fiança de que estaran y pasaran por lo contenido en esta scriptura y condiciones della so expresa obligacion de sus perso-*

nas y bienes muebles e rayzes avidos e por aver e de la otra parte el bachiller Juan Martinez de Betolaça cura de la yglesia parrochial de s^or^ Sant Miguel de la dha çiudad de Vitoria e beneficiado en las yglesias de la Unibersidad de la dha çiudad cuya es la dha yglesia de st Andres de Villafranca por si y en nombre de los otros curas y beneficiados de la dha Unibersidad por quienes ansy mismo dixo prestaba voz y cauçion de rato en forma, e dixeron por quanto antes entre Andres Lopez de Alçola maestre cantero vz^o^ que fue del lugar de Argandona ya difunto de una parte, y el bachiller Pedro de Çarate, clerigo benefiçiado (tachado: *que fue*) *en las y*/f. 774 v/*glesias de la Unibersidad de la dha çiudad de Vitoria y cura de la dha yglesia de St Andres de Villafranca e Francisco de Villafranca e Joan de Eguileta v^os^ del dho lugar como mayordomos y claberos de la dha yglesia y por si y en nombre del conçejo e v^os^ del dho lugar e por virtud del poder que del dho conçejo e v^os^ tuvieron de la otra parte ubieron fecho y otorgado por ante y testimonio de Juan de Arratia, scrivano que fue de su magd y del num de la dha çiudad de Vitoria y en ella a ocho dias del mes de abril de año que passo de mil y quinientos e cinquenta y siete años una scriptura y contrato acerca del edifiçio y obra de canteria de la dha yglesia capillas y texado della por la qual el dho Andres Lopez de Alçola avia tomado y encargadose de la dha obra y edifiçio para hazer y acabar e dar fecha y acavada y puesta en perfecion dentro de ciertos años y tiempo y la parte de la dha yglesia y conçejo e v^os^ del dho lugar se abian obligado a le yr pagando de la primicia y rentas y otros bienes y limosnas de la dha yglesia, e a otras cosas como todo ello paresçia por la dha scriptura y contrato que entrel dicho Juan de Arratia scrivano y entre las dhas partes otorgaron a la jure e capitulos condiciones y posturas en ella insertas y declaradas en todo se remetian e remitieron y en lo necesario la avian e ubieron aqui por espresada como y de berbo* /f. 775 r/ *ad verbum en esta scriptura fueron insertas incorporadas y era ansy que el dho Andres Lopez de Alçola en cumplimiento de la dha escriptura y contrato e conforme a una traça e modelo referido en la dha escriptura que se le quedo y entrego al dho scrivano començo la dha obra y hedifiçio e hizo* (tachado: *y acabo*) *parte del e sin le acabar de todo punto el dho Andres Lopez fallesçio desta presente vida dexando el dho edificio y obra en el ser y estado que de presente esta y porque la parte de la dha yglesia y conçejo pretendia tener recurso a los herederos y fiadores del dho Andres Lopez de Alçola para que prosiguiesen la dha obra y la diesen acavada y puesta en perficion conforme al dho contrato traça y modelo y para ello los avian requerido de parte dellos con el dho Pedro de Helosu se avia hecho cierto convenio e agora entre las dhas partes otorgantes por sy y en nombre de la calidad suso dha se avian conçertado convenido e igualado en esta manera, que el dho Pedro de Helosu toma e recibe del dho cura y conçejo la dha obra y hedificio en el ser y estado en que esta y el dho maese Andres de Alçola lo dexo, para lo proseguir y acabar e dar hecho y acabado y puesto en perficion de todo punto conforme a la dha traça y modelo untana de la qual se entrega a mi el scrivano y a vista y tasacion de maestros oficiales segun y como el dho Andres de Alçola por el dho contrato estaba obligado a lo hazer, sin exceder quitar ni poner del ni del dho modelo y traça y se obliga conforme a las condiciones penas y posturas del dho contrato* /f. 775 v/ *que dara hecha y acabada de hazer y puesta en perficion la dha obra y edifiçio dentro de tres años primeros siguientes contados desde oy dia de la fecha desta cap y escritura e dentro deste primero año hara y hechara el texado en la dha yglesia puesto y acavado como ha de estar, o en de fe pagar a su costa los daños y menoscabos que a la dha yglesia y fabrica della e al concejo y v^os^ del dho lugar se les siguieren y para que ansi lo cumplira como de suso esta dho obligo su persona e bienes muebles y rayzes avidos y por aver e para mayor seguridad dello dio por su fiador en la dha razon a Juan de Ameçaga su cuñado herrador vz^o^ de la dha çiudad de Vitoria que presente estaba el qual dho Juan de Ameçaga dixo que le plazia de entrar y entraba en esta scriptura para todo lo suso en ella contenido y cargado por el dho Pedro de Helosu por tal su fiador e se obligaba y se obligo con su persona y bienes muebles y rayzes avidos e por aber haziendo como haze de cargo obligacion y deuda agena suya propia y de mancomun a voz de uno ynsolidum por si e por el todo renunciando como dixo que renunciaba e renuncia a la ley de Duobis rex de bendi y todas las otras leyes de la mancomunidad que el dho Pedro de Helosu maestro cantero hara y cumplira todo aquello a que de suso por esta scriptura se obliga segun y a los dhos tiempos e plaços como y de la manera y sobre penas sobre dhas o en de fe v el como tal su fiador e principal pagador los hara e cumplira e mas pagara las costas y daños yntereses y menoscabos que a la dha yglesia y fabri-*

ca della e al concejo y v^os^ del dho lugar se les seguieren e rescevieren /f. 776 r/ *E luego los dhos Juanes de Arechavaleta como cura de la dha yglesia de St Andres de Villafranca y* (tachado: *los dhos*) *Pero Perez de Gaçaeta y Juan de Alegria por si e como claberos y mayordomos de la dha yglesia y en voz y en nombre del dho concejo e v^os^ del dho lugar e parrochianos de la dha yglesia y el dho bachiller Juan Martinez de Betolaça, cura de la dha yglesia de S Miguel desta ciudad, por si y en nombre de los otros curas y clerigos beneficiados de la Unibersidad de la dha ciudad cuya es la dha yglesia de St Andres de Villafranca dixeron que aceptaba y aceptaron lo de suso otorgado por el dho maestre P^o^ de Helosu y fianzas por el dadas y los dhos Juanes de Arechavaleta cura de la dha yglesia e mayordomos y claberos della sobre dhos por si y en nombre de los demas sus partes y por quienes como dho esta tienen prestada y prestan caucion de rato para lo dho en esta scriptura se obligan por ella con sus personas y bienes muebles y rayzes avidos e por aver y a los bienes propios y rentas de la dha yglesia e concejo y de mancomun ynsolidum renunciando a las leyes de la mancomunidad que la dha obra y hedifiçio que ansi el dho Pedro de Helosu ha de hazer en la dha yglesia se le pagara e yra pagando de la primicia frutos y otras limosnas della segun y de la manera que con el dho Andres Lopez de Alçola se concerto por el dho contrato* (tachado: *sobre que todas las partes*) *y escriptura que paso y se otorgo antel dho Juan de Arratia scribano que de suso esta hecha mencion sobre que todas las dhas partes en juramento a ello y a todo lo demas sobre dho y que en esta escriptura sera contenido se refirieron y remitieron al dho contrato y escriptura e dixeron y confesaron que le han visto y leydo y* /f. 776 v/ *saben y entienden lo en el contenido, e su thenor e mas se obligaron la parte de la dha yglesia conçejo y v^os^ en favor del dho P^o^ de Helosu de cumplir y hazer de su parte todo aquello a que por el dho contrato estaban obligados hazer y cumplir para con el dho Andres Lopez de Alçola que lo avian aqui por yngeno quedado y expresado, e otros y debaxo de la dha obligacion y fiança de suso declarada los dhos P^o^ de Helosu y Juan de Ameçaga su fiador se obligaron de que dentro del dho tiempo de suso declarado de que el dho Pedro de Helosu hara el caracol y torre del campanario de la dha yglesia y las paredes del campanario segun y de la altura que an de llevar las paredes de la dha yglesia de forma que ha de ser a su cargo de hechar el texado de la dha yglesia puesto y acavado en toda perficion dentro del dho año* (tachado: *y todas las dhas partes*)*, ademas deso se obligo de subir las campana al dho campanario y de poner en sus propios lugares con su marcos de madera a gusto y contento de los suso dhos y todas sobre dhas partes por lo que les toca y atañe de lo contenido en esta escriptura obligaron sus personas y bienes muebles y rayzes y los bienes propios y rentas de la dha yglesia e de los parrochianos della concejo y v^os^ del dho lugar avidos e por aver e los de los curas sus bienes espirituales y temporales para que ansi* (tachado: *se*) *lo* (tachado: *hagan*) *cumpliran en mantennan como de suso se contiene e para ello dieron su poder cumplido y se sometieron los dhos curas a la jurisdicion de los justicias eclesiasticos y los demas legos a las seglares de la real magestad de jure y mas fuero que sean ante quien fuere esta escriptura presentada y pedido cumplimiento de ella para que los apremien por todo rigor de derecho y vias de ayuda a su cumplimiento* /f. 777 r/ *como que fuese sentencia definitiva contenida de juez competente pasada en cosa juzgada e renunciaron çerca dello su propio fuero jurisdiccion e domicilio y la ley si conbenerit de jurisdiccione omnium judicum (…) y el dho P^o^ de Helosu prometio y se obligo con su persona y bienes avidos e por aver de sacar y que sacara a paz y salbo e yndegne de la sobre dcha fiança al dho Juan de Ameçaga su fiador en testimonio de lo qual las dhas partes otorgaron esta escriptura ante mi el sobre dho Jorge de Aramburu escribano publico y testigos yuso escriptos a lo que fueron presentes por testigos Joan de Castillo y Juan de Ezcano criado de mi el dho escribano y Juan de Hortes v^os^ e moradores en la dha ciudad de Vitoria e los otorgantes que savian escrevir lo firmaron por sy e por los que dixeron que no savian (…) El Bachiller J^o^ Mez de Betolaça / Ju^o^ de Arechabaleta / P^o^ de Elosu / Por testigos y por los otorgantes que dixeron no savian firmar Juan de Hortes / Ante mi Jorge de Aramburu.*

16. Bibliografía: Enciso Viana, E. (coord.), 1975, pp. 611-612; Urresti Sanz, V., 2016, p. 130.

María Josefa Tarifa Castilla

147. Proyecto para la iglesia parroquial de Cestona (Guipúzcoa)

1. Título: Proyecto para la iglesia parroquial de Cestona (Guipúzcoa).

2. Fecha: 1575.

3. Autor: Miguel y Martín de Aguirre.

4. Localización: Valladolid. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

5. Signatura: Planos y Dibujos, Desglosados, 53.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata del proyecto para la construcción de la nueva iglesia parroquial.

7. Soporte: Papel.

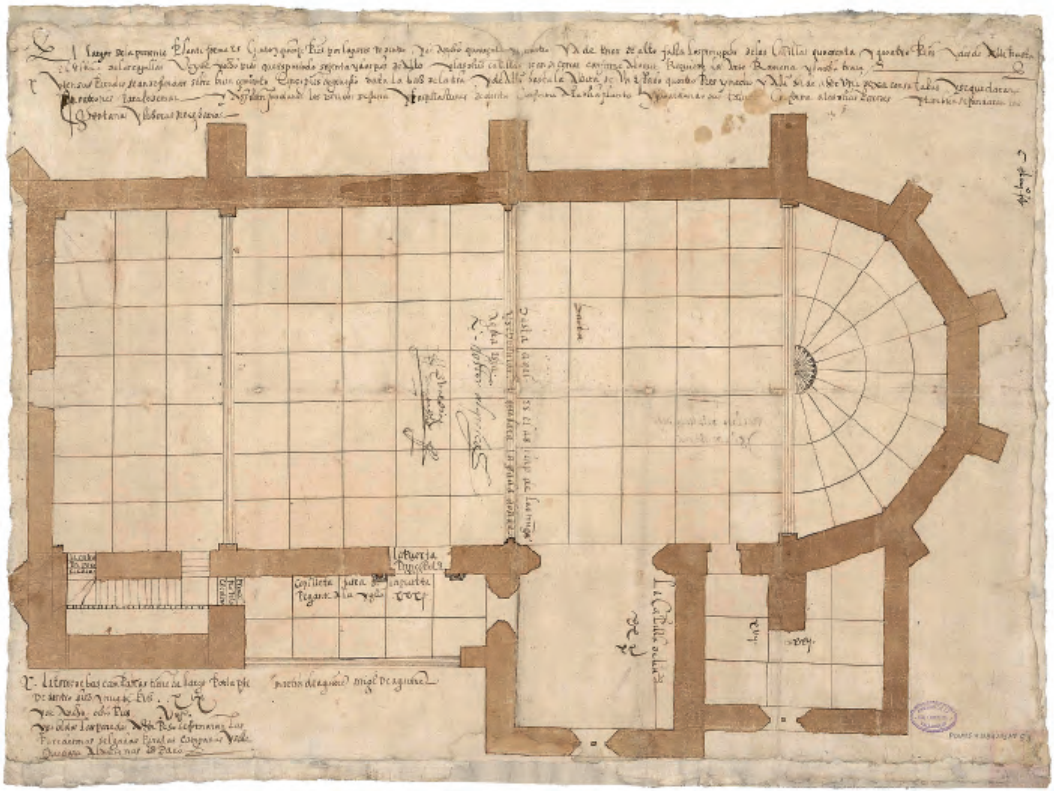
8. Estado de conservación: Restaurado.

9. Técnica: Pluma y tinta sepia. Dibujo a regla.

10. Dimensiones: 58,4 x 43,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto figuran las siguientes anotaciones: *La capilla de Lili / Hasta aqui es el asiento de las mugeres y sepulturas y quedara la grada donde agora esta / Puerta principal / Capilleta fuera de la puerta pegante a la yglesia / Prinçipio de la escalera / Entrada para el coro /* [Rubricado: *Doctor Alquica / Francisco Valdiaz* (¿Campa?)].

Asimismo recoge el siguiete parecer: *El largo de la presente planta-forma es çiento y quinze pies, por la parte de dentro, y de ancho, quarenta y quatro. Y a de tener de alto fasta los prinçipios de las capillas, quarenta y quatro pies. Y desde alli hasta el vltimo de las capillas, veynte y ocho pies, que es por todo setenta y dos pies de alto. Y las dichas capillas se an de çerrar conforme a lo que requiere la arte romana y la dicha traça. Yten, sus paredes se an de fundar sobre*



buen çimiento, çinco pies de grueso hasta el haz de la tierra. Y de alli hasta la altura de vn estado, quatro pies y medio. Y alli ha de aver vna dexa con su talus y se quedaran quatro pies para lo demas. Y asi bien, fundaran los estribos de fuera y los pillastrones de dentro conforme a la dicha planta y guardando sus taluses conforme a las dichas paredes. Y tambien se fundaran las ventanas y luzeras neçezarias. La torre de las campanas tiene de largo por la parte de dentro diez y nuebe pies, XIX, y de ancho ocho pies, VIII; y subidas las paredes a vn peso, se formaran las paredes mas delgadas para las campanas y se le quedara al bueco mas espacio / (Rubricado: *Martin de Aguirre* / *Miguel de Aguirre*).

12. Escala: No. Medidas sobre la planta.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Se propone una nueva iglesia tras el incendio de 1551. Lo excepcional de la traza es para Gómez Martínez el hecho de la propuesta de cubrición con crucería acasetonada para todo el templo. En este particular se trata de *(…) una naue que ba a manera de romana artesonada (…)*, con los casetones dispuestos en una bóveda de medio cañón, pero lo más frecuente fue hacerlo con bóvedas baídas, como ocurrió en las también guipuzcoanas parroquiales de Azpeitia y Zumárraga. Según Gómez Martínez la aparición de este diseño en el País Vasco es consecuencia del proyecto de Diego de Siloe para abovedar al romano la catedral de Granada. Las nóminas de la fábrica granadina están repletas de canteros vizcaínos y guipuzcoanos que trabajan a las órdenes de Siloe; serán ellos los que trasladen a sus solares de origen un diseño tan característico. La cubrición de la iglesia al final se realizó con crucería estrellada.

15. Unidades de descripción relacionadas: Procede de Pleito entre Juan Pérez de Idiacariz y la parroquia sobre cierta obra en la iglesia ["Pleitos Civiles. Alonso Rodríguez (OLV.)", CAJA.357-4].

16. Bibliografía: López Fernández, Mª T. y Sánchez Carrasco, Mª J., 1990, p. 21; Soria Torres, J., 1992; Soria Torres, J., 1993; Soria Torres, J., 1994; Gómez Martínez, J., 1995; Gómez Martínez, J., 1998, fig. nº 216, p. 119; Soria Torres, J., 2001; Soria Torres, J., 2003.

Begoña Alonso Ruiz

148. Proyecto para reparar un pilar de la iglesia de Santa María de la Antigua de Valladolid

1. Título: Proyecto para reparar un pilar de la iglesia de Santa María de la Antigua de Valladolid.

2. Fecha: 1576.

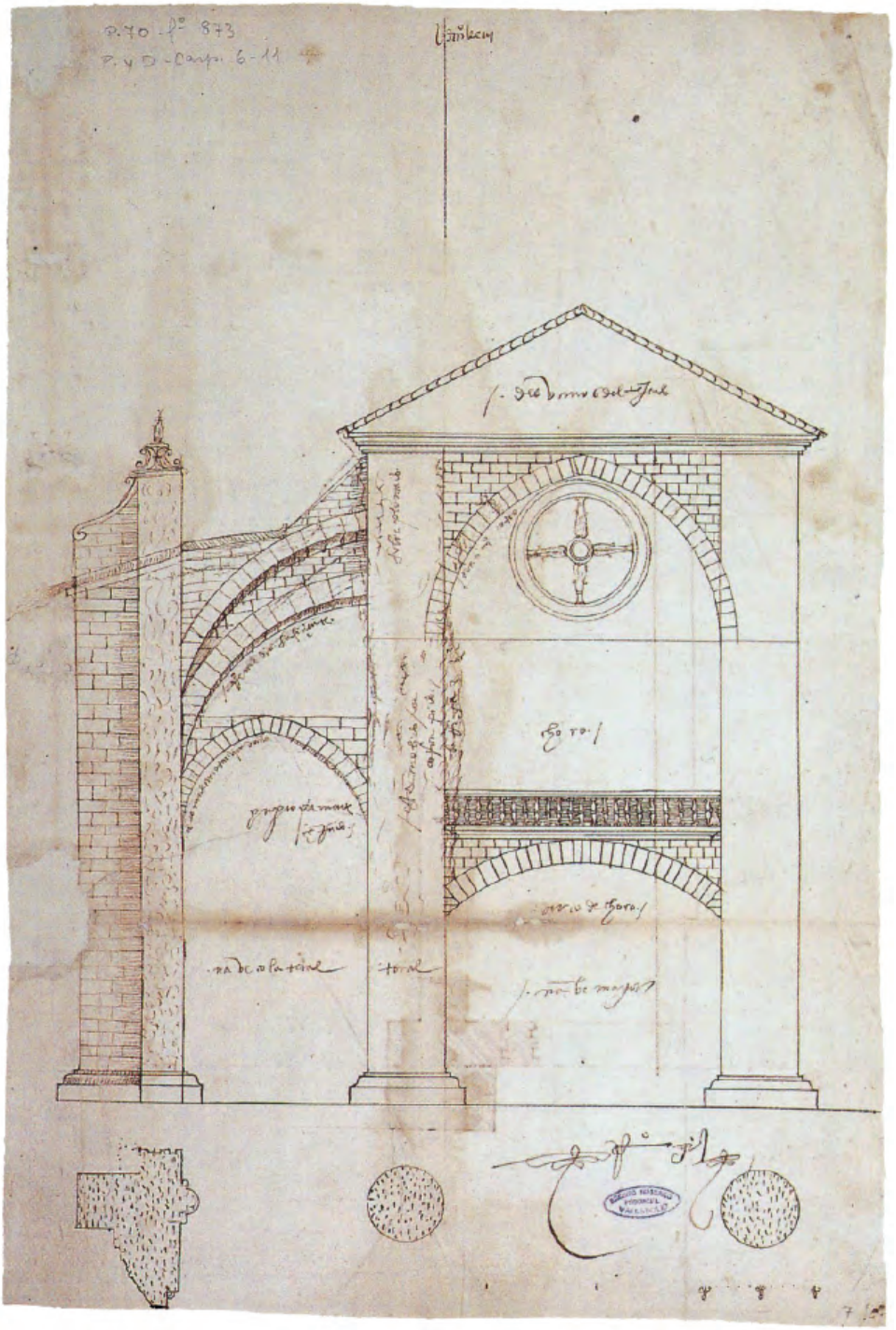
3. Autor: Rodrigo Gil (de Hontañón, firmado).

4. Localización: Valladolid. Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

5. Signatura: Sección de Protocolos, nº 70, f. 873; Sección Mapas y Dibujos, Carpeta 6, nº 11.

6. Descripción, alcance y contenido: El maestro Rodrigo Gil de Hontañón usó en este dibujo para representar los daños del *pilar toral parte de la Epistola al coro*; para ello dibujó una sección del templo mirando hacia el coro y la planta correspondiente a dos de las naves, la central y la lateral de la Epístola de la iglesia de origen románico.

Al margen del objetivo concreto de este plano tan expresivo, y de su relación con el estilo de este magnífico dibujante (obsérvese la similitud de recursos gráficos con otros dibujos caurienses, vallisoletanos e incluso con los del manuscrito de Simón García), interesa comentar su aparente ingenuidad y las licencias introducidas. La planta, que sería la *ichnografía* vitrubiana, es correcta desde el punto de vista de la



proyección diédrica, así como su correspondencia con la *ortografía*, o alzado, pero esta, en concreto, es una mezcla del levantamiento de las partes existentes, incluidos los daños que mostraban, con ciertos elementos de proyecto; adoptó para ello la forma de un alzado diédrico convencional, aunque en realidad debía ser una sección, e incluso contiene elementos de perspectiva; lo más incongruente en este sentido es que no hay rastro alguno de los arcos que separan las naves, ni de los muros que montan sobre estos, además de la ausencia de la cubierta de la nave lateral.

7. Soporte: Papel verjurado cuya filigrana no pudimos determinar por estar el soporte original adherido a otro, moderno.

8. Estado de conservación: Huellas de dobleces antiguos y suciedad. Laguna restaurada en el lateral derecho.

9. Técnica: Rasguño a regla y entintado a regla y compás, aunque con muchos detalles terminados a mano alzada. Las texturas de los muros y arcos son distintas según su función en el dibujo: los de la planta, que van seccionados, llevan puntos, el del alzado, que también va seccionado (el exterior, del lado de la Epístola), lleva puntos alargados que se convierten en tracitos anárquicos al subir de cota; los paramentos que se ven en alzado llevan aparejos convencionales, los exteriores y la balaustrada del coro van sombreados y las patologías se representan de manera realista, aunque evidentemente muy exageradas de tamaño.

10. Dimensiones: 43,8 x 29,6 cm. Aparentemente recortado.

11. Anotaciones: En el recto hay varios rótulos antiguos, estratégicamente ubicados, que, de arriba abajo y de izquierda a derecha son estos: *UDCCCLXXIII / Desbanes del tejado / Sobre plomado / Sentimiento otro / Remedio suficiente / Esta movido / Corrompido / Barriga / Choro / Este mal arco tanvien daña / Ynpropiamente çerrado / Arco de choro / Nabe colateral / Toral / Nabe mayor /* (Rubricado: *Rodrigo Gil*).

12. Escala: Abajo a la derecha lleva un pitipié (*pecueño pie*, según la transcripción de García Chico de las condiciones) poco adornado según lo que estilaba Rodrigo.

13. Observaciones: Lleva escritos a lápiz, en el ángulo superior izquierdo, los datos de localización en el archivo vallisoletano, tanto antiguo (*P. 70, f. 873*), como actual (*P. y D. Carpeta 6-11*).

14. Comentario: Rodrigo Gil propone en este "rasguño" —como él lo llama— la solución al problema de la "barriga" que había aparecido en los pilares torales —especialmente el de la Epístola del coro— de la iglesia de Santa María de la Antigua de Valladolid. Según el informe que acompaña al dibujo, Rodrigo Gil achacaba estos males a la *mala fabricacion y defeto del arquiteto y del material de la piedra que no es firme*. Gómez Martínez por su parte, subraya que al tratarse de una iglesia basilical, la estructura sufría la diferencia de altura de las naves y el consiguiente empuje diferente de las bóvedas laterales y central. Para solucionar este problema, Rodrigo propone incluir arbotantes sobre las naves laterales, a la altura del tercio inferior de la bóveda superior. Sin embargo, para solucionar el problema del empuje hacia dentro de los arcos torales propone reconvertir el arco apuntado en semicircular, lo que en opinión de Gómez Martínez no haría sino agravar el problema ya que el arco apuntado era el que menos empujes transmitía.

El problema se había iniciado en 1539, cuando fue llamado el maestro por primera vez, pero prosiguió y tuvo que volver a intervenir en 1575, adjudicándose la obra en mayo de 1576 a Francisco del Río, Juan de Mazarredonda, Rodrigo de la Iseca y Juan de la Lastra, que debían hacerla siguiendo dicha traza.

Algunos de los elementos aquí representados como convenciones gráficas (punteado de la planta, sombras, gárgola que escupe agua, etc.) son comunes a otros dibujos del maestro y de otros autores castellanos y extremeños de la época, incluso la terminación del estribo, con una gola enroscada, suena a lo que Pedro López dibujó en el estribo del claustro de la catedral de Coria (Cáceres) (ficha nº 113).

15. Unidades de descripción relacionadas: Antes de formar parte de los gráficos desgajados, acompañaba al folio 873 del volumen de protocolos 70, según lo publicó García Chico en 1940.

16. Bibliografía: García Chico, E., 1940; Gómez Martínez, J., 1998, fig. nº 321, p. 172; Ortega Vidal, J., 2001, fig. nº 41, p. 379; Jiménez Martín, A., 2011.

Alfonso Jiménez Martín y Begoña Alonso Ruiz

149. Proyecto para el abovedamiento de las capillas mayores de las iglesias parroquiales de San Salvador de Coiro, Cangas, y San Xiao de Marín (Pontevedra)

1. Título: Proyecto para el abovedamiento de las capillas mayores de las iglesias parroquiales de San Salvador de Coiro, Cangas, y San Xiao de Marín (Pontevedra).

2. Fecha: 1576.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Santiago de Compostela (La Coruña). Archivo de la Catedral de Santiago [A.C.S.].

5. Signatura: A.C.S., IG 714, Varia, doc. 188 dup., f. 386 r.

6. Descripción, alcance y contenido: Proyecto para la construcción de una bóveda de terceletes de cinco claves decoradas con rosetas que cuenta con ligaduras rectas en todo el desarrollo de sus lomos. Su diseño viene a enriquecerse mediante el tendido de ocho combados de flexión cóncava entre las claves en los que se funden los terceletes de los lados largos, los diagonales, y las ligaduras rectas que recorren el lomo de la bóveda en su lado corto. En la muestra también se representa la planta rectangular del recinto a abovedar, con sus muros gruesos y los tragaluces abocinados en las paredes norte y sur que permitirían iluminar y airear su interior.

7. Soporte: Papel que presenta, como filigrana o marca de agua, una mano coronada.

8. Estado de conservación: Encuadernada en legajo. Presenta manchas de humedad.

9. Técnica: Marcas incisas de punta de plata en líneas trazadas a regla en la planta del edificio y orificios de compás en el trazo de las claves y repisas de la bóveda. Pluma y tinta sepia.

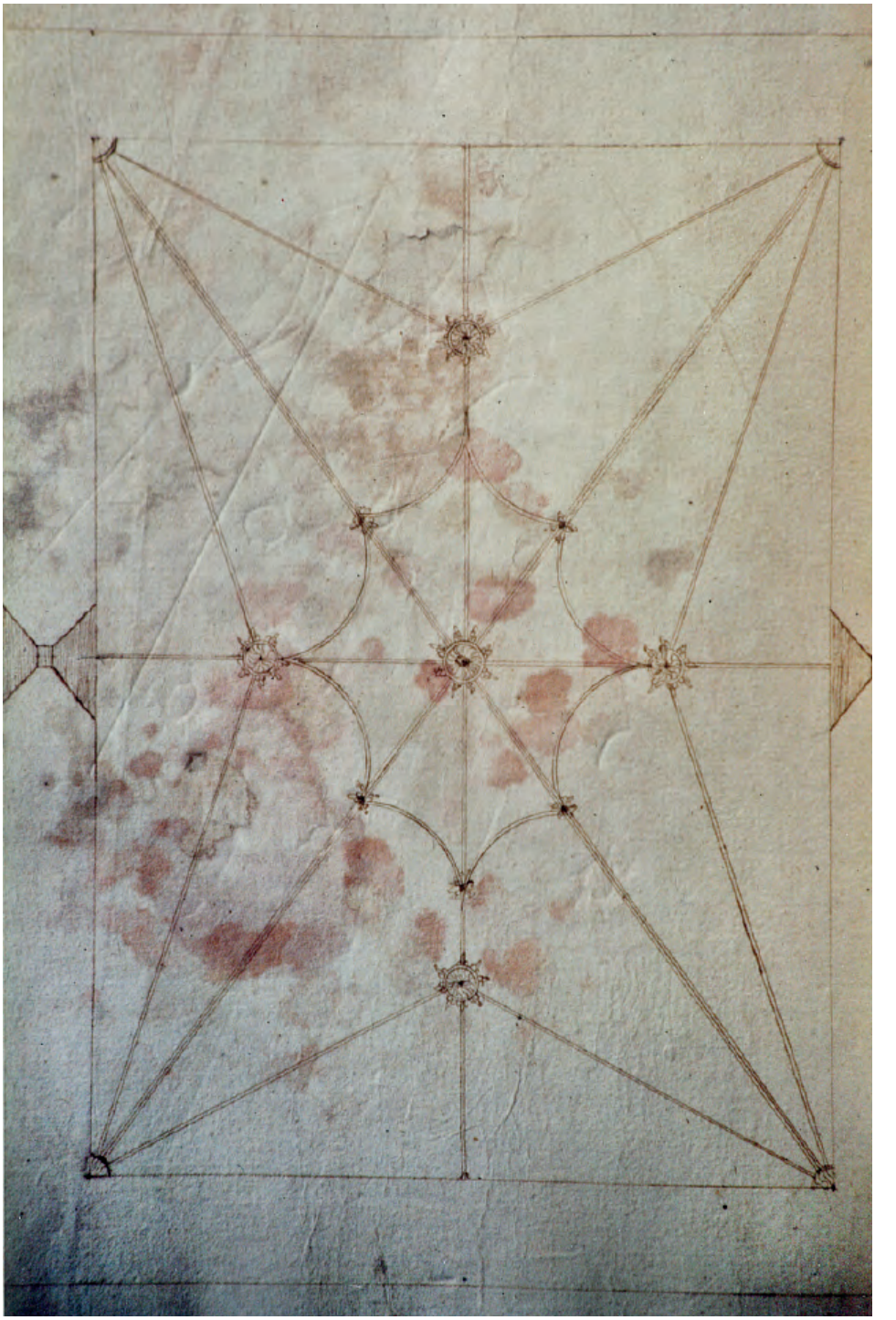
10. Dimensiones: 19,5 x 28 cm.

11. Anotaciones: No. Sin anotaciones ni en el recto ni en el vuelto.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño, el documento con las condiciones y el contrato de obra, así como las fianzas que le acompañan, han sido extraídos de un legajo notarial en fecha imprecisa y encuadernados en su forma definitiva en el volumen 2 de la Segunda Serie de Varia del Archivo catedralicio por el archivero Pablo Pérez Costanti.

14. Comentario: El diseño de la bóveda constituye un anexo a las condiciones de obra y contrato para la construcción de las cubiertas, la carpintería de las puertas y la tribuna de las iglesias de San Salvador de Coiro y San Xiao de Marín, cuyo patronazgo detentaba la familia Mondragón (A.C.S., IG 714, Varia, doc. 188 dup., ff. 382 r-385 v). Así se entiende que el 10 de julio de 1576 el canónigo cardenal Juan de Mondragón, conocido por ser el patrón de la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad en la catedral de Santiago fundada por su tío también canónigo y de igual nombre, ajusta la construcción de la cubrición, carpintería y tribuna de ambos edificios, entonces terminados de edificar y de los que se conservan dos proyectos de 1575 en la sección de protocolos del Archivo catedralicio. Los trabajos los asume el albañil y carpintero compostelano Sebastián de la Tijera que se compromete a realizar en solo siete meses por 245 ducados las obras de San Xiao de Marín y por 215 ducados los trabajos en San Salvador de Coiro. Según la memoria de condiciones de obra, para las naves se levantarían techumbres de madera a dos aguas cubiertas de tejas, mientras que sobre las capillas mayores debían voltearse las bóvedas de crucería del dibujo construyéndose los nervios de cantería y los plementos de ladrillo, señalándose que *han de ser las bovedas de las dichas capillas asentadas sobre las paredes que estan hedificadas. Y han de ser las cruzerias de las dichas capillas de piedra de grano muy bien labrada y escodada y muy bien asentada en proporcion en el alto que requiere. Y ha de quedar la dicha cruzeria y piedra de grano de ella descubierta sin ningun matiz. Y los huecos y bazios han de ser de ladrillo. Y ello muy bien asentado y blanqueado. La cruzeria* (¿?) *o de grano labrado y escodado y pinzelado. Las juntas como y de modo que sea fuerte, de ladrillo entero, conforme al debuxo que firmado de dicho racionero y del oficial quedara en poder del scribano* (¿?). *Yten ha de aver un pendiente muy bien labrado con sus*



molduras bien hechas y obradas. Yten en los otros circunlaterales, claves y cornizas a en una un escudo con las armas de Mondragon y en otra un serafin con su ynstrumento, de modo que bayan entretejidos serafin y escudo. Yten en los demas abra en los unos unos bultos de angeles y en los otros unas letras que digan Jesus y en los otros Maria de modo que estos dos nonbres bayan entretegidos entre angel y angel. El dibujo está sin firmar y en la documentación no se señala su autoría.

La capilla mayor de Marín ha llegado prácticamente intacta hasta nuestros días y mantiene su bóveda de crucería original que es diferente a la de la muestra. La de Coiro, también cerrada con otra bóveda nervada, igualmente diferente a la del proyecto, fue perforada al construirse en el centro una linterna. Así, ninguna de las dos se corresponde exactamente con la del diseño.

15. Unidades de descripción relacionadas: El diseño de la bóveda va adjunta al documento de las condiciones de obra y contrato para su construcción de las cubiertas, puertas y tribuna de ambas iglesias del 10 de julio de 1576 (A.C.S., IG 714, Varia, doc. 188 dup., ff. 382 r-385 r), así como a la escritura notarial de las fianzas, con fecha del mismo 10 de julio (A.C.S., IG 714, Varia, doc. 188 dup., ff. 387 r-388 v).

16. Bibliografía: Ríos Miramontes, Mª T., 1993, pp. 251-276; Taín Guzmán, M., 1999, dibs. núms. 11-14, pp. 77-84; Taín Guzmán, M., 2003c; Taín Guzmán, M., 2003d.

Miguel Taín Guzmán

150. Proyecto para la sacristía de la catedral de Segovia

1. Título: Proyecto para la sacristía de la catedral de Segovia.

2. Fecha: Antes de 1577.

3. Autor: Rodrigo Gil de Hontañón (atribuido).

4. Localización: Segovia. Archivo de la Catedral de Segovia.

5. Signatura: Nº 24.

6. Descripción, alcance y contenido: Planta de la sacristía de la catedral de Segovia con sus tres tramos y cabecera con cúpula.

7. Soporte: Papel verjurado. Dos pliegos unidos verticalmente.

8. Estado de conservación: Restaurado.

9. Técnica: Pluma y tinta sepia. Dibujo a regla y compás realizado por separado en cada pliego.

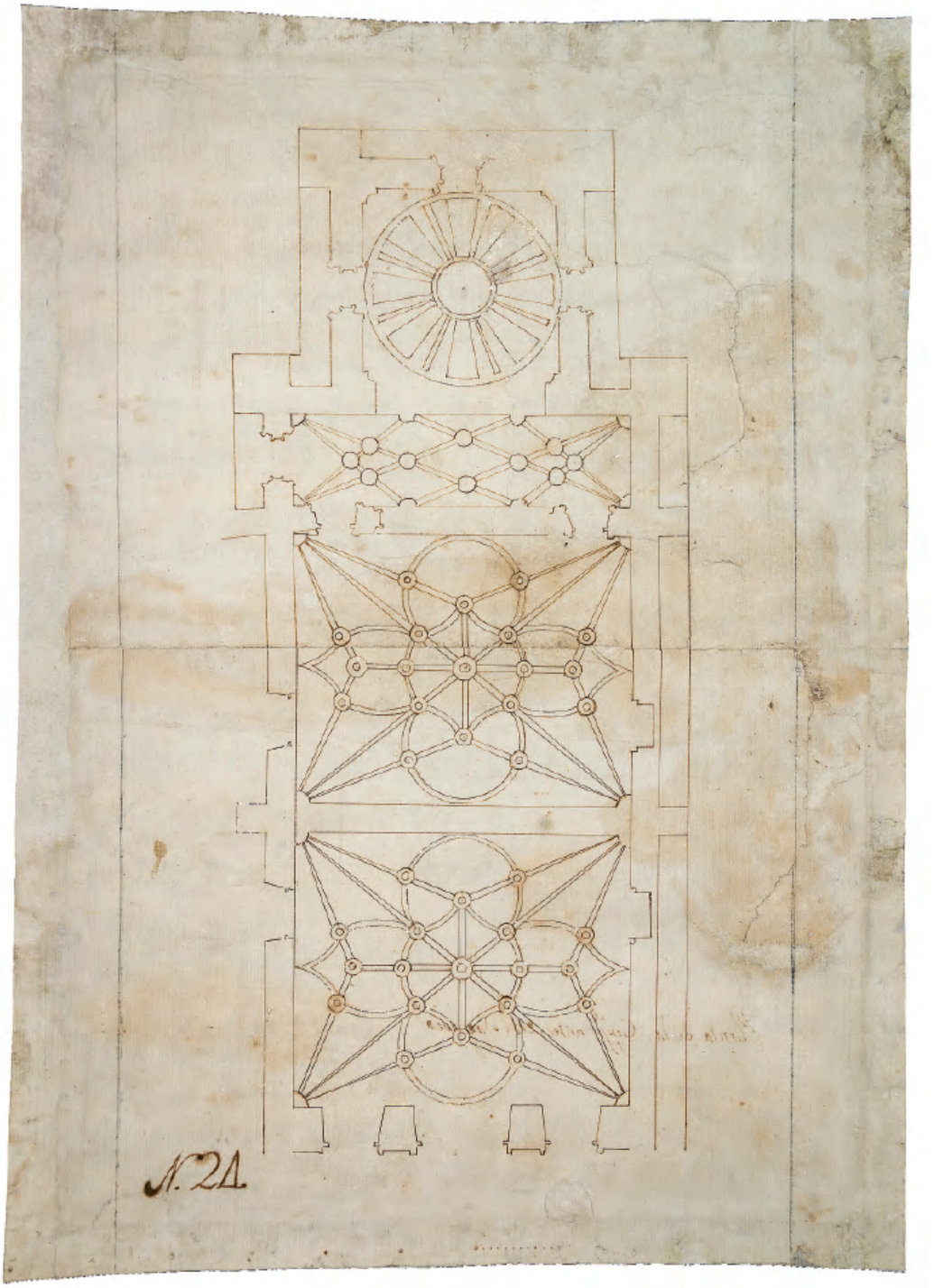
10. Dimensiones: 48,9 x 34,7 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en el ángulo inferior derecho: *N. 24*. En el vuelto, y con letra del siglo XVII: *Planta de la capilla antes del sagrario*.

12. Escala: Sí. Escala de 11 puntos.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Planta de la sacristía de la catedral de Segovia. Consta de tres tramos cubiertos con nervios; los dos primeros son rectangulares y su bóveda es de crucería estrellada dibujando un cuadrifolio con una forma inscrita y alternando los pétalos semicirculares con los pies de gallo hacia los nervios formeros. El tercer tramo es una suerte de espacio de tránsito pues es corto y más ancho que los anteriores; se cubre con una curiosa bóveda de nervios rectos y amplia profusión de claves, resultado de lanzar desde cada ángulo sendos nervios diagonales, al igual que desde las claves que se encuentran sobre el muro transversal que le separa del tramo anterior. A este es-


N. 24

pacio se accede por dos puertas y se comunica directamente con la cabecera rematada en cúpula.

La obra de la sacristía se empezaba en 1562 bajo la maestría de Rodrigo, quien se había obligado por contrato a hacer todas las trazas necesarias, como consta que hizo. Esta es la razón fundamental de la atribución a dicho maestro. Ruiz Hernando subraya la perfección técnica de este dibujo y apunta la posibilidad de una posible data posterior vinculada al proyecto de la capilla de los Ayala, ya a finales del siglo XVII, pero él mismo apunta que, de ser así, el dibujo hubiera debido de considerar lo ya construido, cosa que aquí no sucede.

15. Unidades de descripción relacionadas: Relacionada con el diseño del alzado exterior de la sacristía, que se incluye a continuación (ficha nº 151).

16. Bibliografía: Parrondo, C., 1975, nº 37; Casaseca Casaseca, A., 1988, p. 95; Ruiz Hernando, J. A., 1994, p. 171; Cortón de las Heras, Mª T., 1997, p. 89, y p. 168; Ruiz Hernando, J. A., 2003, pp. 32-33.

Begoña Alonso Ruiz

151. Proyecto para la sacristía de la catedral de Segovia

1. Título: Proyecto para la sacristía de la catedral de Segovia.

2. Fecha: Antes de 1577.

3. Autor: Rodrigo Gil de Hontañón (atribuido).

4. Localización: Segovia. Archivo de la Catedral de Segovia.

5. Signatura: Nº 20.

6. Descripción, alcance y contenido: Alzado del exterior de la sacristía de la catedral de Segovia de tres tramos y cabecera con cúpula y linterna.

7. Soporte: Papel verjurado. Falta parte del lado derecho.

8. Estado de conservación: Restaurado.

9. Técnica: Pluma y tinta sepia. Dibujo a regla y compás con partes a mano alzada como los detalles de los antepechos.

10. Dimensiones: 35 x 44 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en el ángulo inferior izquierdo: *N. 20*.

12. Escala: Sí. Escala de 11 puntos.

13. Observaciones: No.

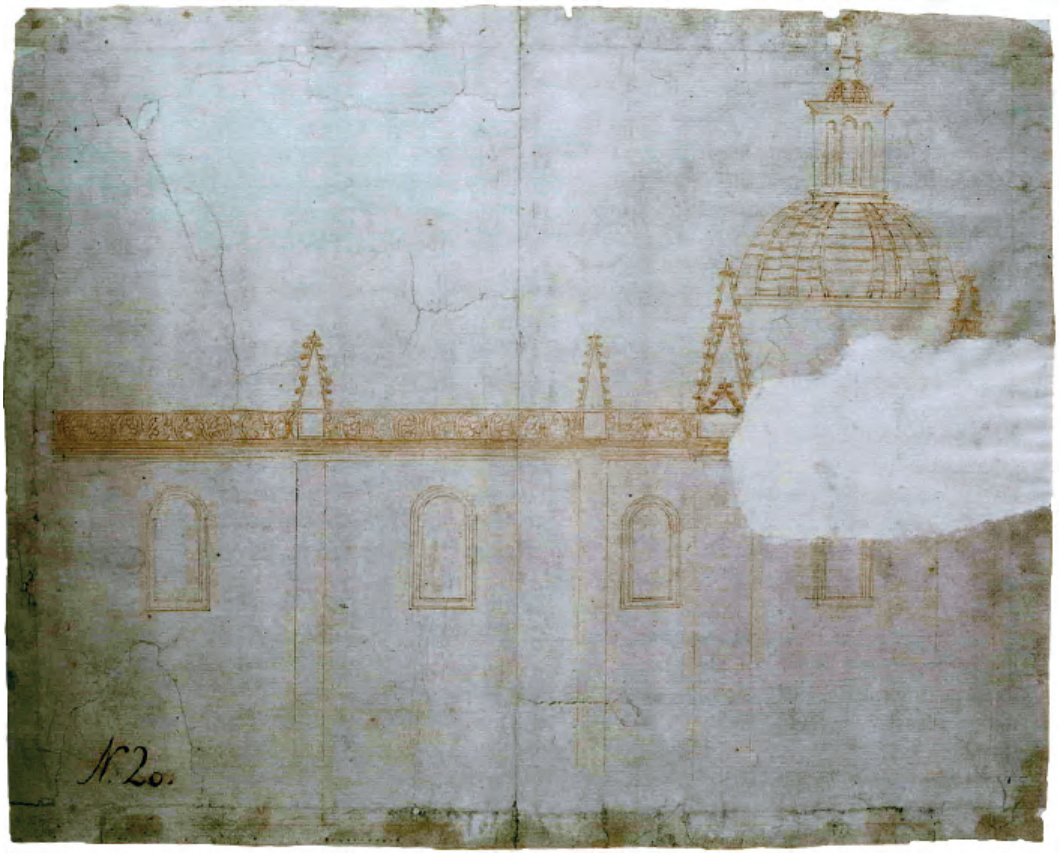
14. Comentario: Fachada occidental de la sacristía en correspondencia con la planta anteriormente analizada. Muros limpios con un vano por tramo, separados estos por contrafuertes rematados en pináculos. Remate de crestería. Se incluye el estrecho tramo previo a la capilla y esta se remata con cúpula y linterna. Ruiz Hernando señala que esta cúpula es el inmediato antecedente de la usada por Pedro de Brizuela en el campanario de la catedral en 1614, que lo fue a su vez de la del crucero.

Ruiz Hernando señala también la diferencia de la calidad de este dibujo en comparación con su planta, mucho mejor técnicamente.

15. Unidades de descripción relacionadas: Relacionado con el dibujo de la planta de la sacristía, recogido en la ficha anterior (ficha nº 150).

16. Bibliografía: Parrondo, C., 1975, nº 38; Ruiz Hernando, J. A., 2003, pp. 34-35.

Begoña Alonso Ruiz



152. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga (Guipúzcoa)

1. Título: Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga (Guipúzcoa).

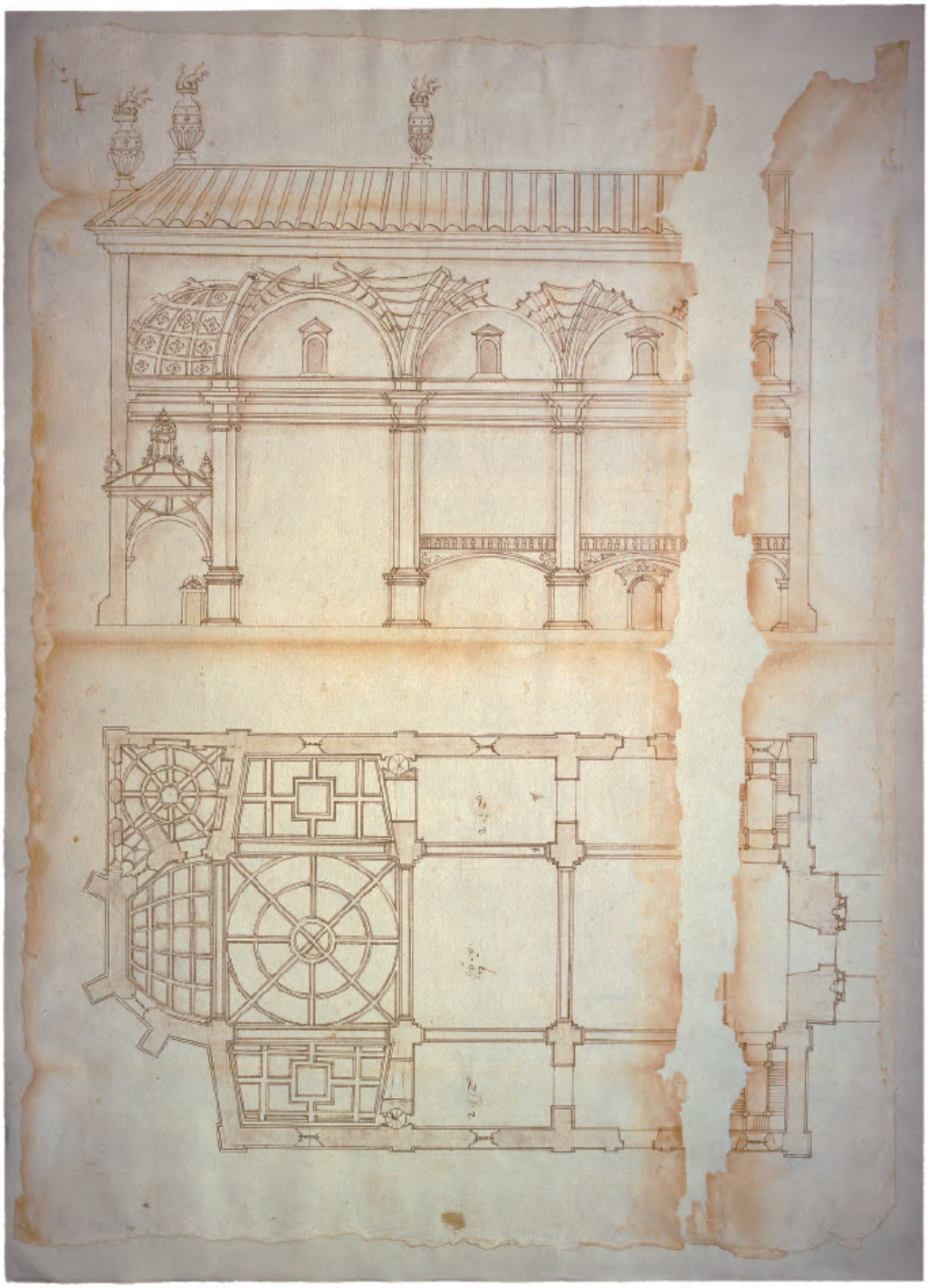
2. Fecha: 1577.

3. Autor: Juan de Aguirre.

4. Localización: Pamplona. Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P.].

5. Signatura: A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 70 - nº 27.

6. Descripción, alcance y contenido: El proyecto que nos ocupa, presentado por el cantero Juan de Aguirre para la construcción de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga en 1577, fue incluido en el pleito que interpuso junto con Juan de Leturia contra los responsables de la fábrica del edificio ante los tribunales eclesiásticos del obispado de Pamplona —a cuya diócesis pertenecía la villa guipuzcoana—, poco después de que estos últimos contrataran la obra conforme a la propuesta planteada por Santuru de Arizti y San Juan de Altuna —Juan de Villarreal— (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 70 - nº 27, ficha nº 157).



El instrumento de representación gráfica constituye una doble proyección ortogonal, en la que, al diseño de la planta le corresponde una compleja sección longitudinal del edificio en la que se dan cita hasta tres planos o cortes distintos: el axial; otro más retrasado, mostrando un confuso desarrollo vertical de la sacristía, y la representación del frente de uno de los faldones del gran tejado ideado para cubrir el edificio, coronado mediante flameros.

A pesar de la rotura del soporte, que dificulta la interpretación de ambos gráficos por la zona de los pies, su lectura combinada permite descubrir que la propuesta pasaba por levantar una iglesia conformada por dos módulos perfectamente diferenciados. En primer lugar, un cuerpo de una sola nave con capillas entre los contrafuertes comunicadas entre sí, dotadas de tribunas, y cerradas al mismo nivel del que habrían de arrancar las bóvedas del buque del templo, con lo que podía ofrecer una sensación de espacio unitario muy próxima a la proporcionada por el modelo de salón; y en segundo lugar, una cabecera triconque, compuesta por un transepto de brazos de perfil trapezoidal alineados en planta, y una cabecera poligonal, que recuerda a las soluciones de tradición bajomedieval desarrolladas, sobre todo, en el ámbito castellano, tratando de obtener un testero de carácter centralizado. Finalmente, el proyecto contemplaba la construcción de una sacristía junto a la capilla mayor, en el lado de la Epístola.

Según lo descrito en la sección, los frentes interiores de los contrafuertes tenían que articularse a modo de pilastras jónicas, con sus respectivas responsiones, sobre las que debía disponerse un entablamento continuo, corrido, del que habrían de arrancar los abovedamientos, quedando los lunetos generados en los muros perimetrales para la apertura de unos vanos de iluminación de medio punto, coronados por frontones triangulares. Además, la lectura simultánea de ambos gráficos permite descubrir que las tribunas tenían que tenderse, al menos en los dos tramos más próximos al transepto, sobre arcos de perfil muy rebajado, y que el acceso a las mismas quiso garantizarse mediante la proyección de dos monumentales escaleras claustrales, de caja abierta y tramos perpendiculares separados por mesas o rellanos cuadrados, que debían alojarse en los tramos más próximos a los pies del edificio.

La planta no recoge los sistemas de abovedamiento del primero de los módulos, quizás por la dificultad que implicaba la representación de las soluciones que habrían de superponerse sobre los espacios comprendidos entre los contrafuertes —las ideadas para las tribunas, y las de sus propios sistemas de cierre—, pero conviene advertir que la sección refleja los arranques de las bóvedas de la nave central, con sus nervios perfectamente diferenciados de sus plementerías —uno solo en el único enjarje conservado del tramo de los pies, y tres por jarja en los dos más próximos al transepto—, lo que viene a evidenciar que Aguirre proyectó cerrar, por lo menos el buque del templo, mediante bóvedas de crucería, una simple, a los pies del edificio, y otras dos de terceletes.

En contrapartida, la planta refleja con absoluta precisión los diseños acasetonados, pretendidamente más clásicos, ideados para las bóvedas de la cabecera y la sacristía; pero son, por un lado, la proyección de la prevista para este espacio, con sus nervios cuidadosamente despiezados, y por otro, las secciones de las que tenían que voltearse tanto sobre el tramo correspondiente a la encrucijada del transepto, como sobre la capilla mayor —especialmente esta última, con las secciones de los nervios que debían recorrer su geometría en disposición horizontal—, las que permiten descubrir que el maestro proyectó materializarlas en piedra y "por cruceros", es decir, mediante sistemas de crucería, binarios o dúplices, compuestos por nervios y plementos.

Mención aparte merece el llamativo desarrollo vertical en alzado de la sacristía, en el que la sección de la solución de abovedamiento queda interrumpida por la de la cubierta, sobre la que se dispone, en última instancia, la seción, en una suerte de perspectiva frontal, resuelta a mano alzada, del cupulín, que, en realidad, debía levantarse sobre el óculo de la bóveda.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: El soporte, con pérdidas de papel en la zona correspondiente a los pies del edificio que afectan tanto a la planta como a la sección, ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado, con algunos elementos realizados a mano alzada, sobre todo, aquellos de carácter estrictamente ornamental reflejados en la sección. También se aprecia la aplicación de una aguada de tonalidad grisácea, obtenida, probablemente, a partir de la misma tinta empleada en la delineación del dibujo, tanto en la planta como en la sección. En el primer gráfico se utiliza para subrayar la potencia masiva de los mu-

ros perimetrales y de los pilares, mientras que en el segundo se usa para sombrear determinados elementos, como la tribuna, las pilastras, la cornisa, los vanos de iluminación, las propias bóvedas o las canales del tejado.

10. Dimensiones: 58,5 x 42 cm (la planta mide 29,5 x 42 cm; la sección, 29 x 42 cm).

11. Anotaciones: En el recto, la planta tiene inscripciones numéricas en el primer tramo de la nave, alusivas a las medidas del templo: *24 p / 49 p / 24 p*. Los números *14* (tachado) y *16* escritos sobre el dibujo del alzado corresponden a la foliación de la hoja en el proceso judicial en el que se encontraba inserta.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño se incluyó en el pleito incoado por Juan de Leturia y Juan de Aguirre contra los responsables de la fábrica de la iglesia parroquial de Zumárraga ante los tribunales eclesiásticos de Pamplona poco después de que estos últimos contrataran la realización del templo conforme al diseño presentado por Santuru de Arizti y San Juan de Altuna —Juan de Villarreal— (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 70 - nº 27, ficha nº 157). En fechas recientes, el dibujo se extrajo del pleito, se restauró y se depositó en el planero del mismo archivo. Pese a todas estas operaciones, el instrumento de representación gráfica continúa manteniendo la signatura del proceso judicial del que formaba parte.

14. Comentario: Cuando salieron a licitación las obras de la nueva iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Zumárraga en 1577, se presentaron al menos dos proyectos: el planteado por Santuru de Arizti y San Juan de Altuna —Juan de Villarreal—, y el que nos ocupa, realizado por Juan de Aguirre. El primero proponía la construcción de una iglesia de salón de tres naves de cuatro tramos cada una, con una cabecera ochavada y dos cuerpos adosados en el lado de la Epístola —una torre de perfil cuadrangular a los pies, y una sacristía junto al presbiterio—, que tenía que cerrarse mediante bóvedas de crucería de diseños diferentes, enriquecidos mediante el tendido de terceletes, ligaduras rectas y combados; mientras que el segundo planteaba una solución mucho más innovadora, tanto en planta, como en alzado.

En efecto, el proyecto ideado por Aguirre perseguía la construcción de una iglesia conformada por dos módulos perfectamente diferenciados, un cuerpo de una sola nave abovedada con crucería, ampliado con los espacios comprendidos entre sus contrafuertes, y una cabecera triconque. En el primero, los espacios laterales tenían que comunicarse entre sí, y dotarse de unas tribunas, que, además de duplicar la superficie disponible a los lados del buque del templo, podían resultar de suma utilidad para reforzar la estructura de la fábrica al permitir el entibo de los elementos de contrarresto, aproximadamente, a un tercio de su altura. Además, la propuesta contemplaba el cierre de todos estos ámbitos al mismo nivel del que tenían que arrancar las bóvedas de la nave, con lo que este primer cuerpo podía terminar ofreciendo una sensación de espacio unitario, muy próxima a la proporcionada por el modelo de salón.

Por su parte, aunque el maestro trató de definir la cabecera a partir del modelo triconque desarrollado en tierras castellanas desde finales del Cuatrocientos en la búsqueda de un testero de carácter centralizado, resulta evidente que intentó reinterpretarlo y actualizarlo, abandonando los diseños de crucería basados en el empleo de terceletes por otros acasetonados, formalmente más clásicos, que, siguiendo las experiencias desarrolladas, sobre todo, en el ámbito andaluz, tratarían de materializarse en piedra y "por cruceros", es decir, partiendo de la tradición estereotómica medieval y de las técnicas desarrolladas para el volteo de bóvedas de crucería, como sistemas binarios o dúplices, de nervios y plementos.

Los responsables de la fábrica terminaron inclinándose por la opción, evidentemente mucho menos arriesgada, tanto desde el punto de vista tipológico, como desde el estético, presentada por Arizti y Villarreal, con los que, en efecto, acabaron contratando la ejecución de las obras el 18 de abril de 1577. Ahora bien, ni la decisión tuvo por qué obedecer, exclusivamente, a cuestiones estrictamente formales, estéticas, ni los esfuerzos realizados por Aguirre en la definición de los sistemas de abovedamiento contemplados en su proyecto debieron de responder a la voluntad por parte del maestro de demostar a sus potenciales clientes que esas bóvedas habrían de ejecutarse —desde el punto de vista técnico, constructivo— como las propuestas por Arizti y Villarreal, porque, en realidad, aunque resulta difícil precisar si llegaron a contemplarlo desde un primer momento, o si obedeció a las enmiendas, que, al parecer, lograron introducir los contratantes, la realidad es que estos dos maestros, que se comprometieron a levantar los cuerpos superiores de la torre con ladrillo, también se avinieron a voltear todas las bóvedas del edificio con este material, puesto que

aceptaron que *los cruzeros y combados y dovelaje* (fuesen) *de rejuela bien cozida asentada con buena cal apurada y bien acondicionada o con hiesso allandose bueno y en buena comodidad y presçio*. Se trataba de una solución, al menos, *a priori*, mucho más económica que cualquier otra proyectada en piedra —lo que pudo resultar determinante para que Arizti y Villarreal terminaran haciéndose con el encargo—, pero, desde luego, radicalmente distinta a la planteada por Aguirre, que, en este sentido, sí que pudo querer dejar constancia —por lo menos gráfica— de que su propuesta pasaba por aplicar una fórmula completamente diferente, basada en el empleo de la piedra.

Desde luego, interesa subrayar que, cuando Leturia y Aguirre elevaron su protesta contra la decisión adoptada por los responsables de la fábrica ante los tribunales eclesiásticos de Pamplona, no aludieron ni a cuestiones formales, ni a cuestiones estéticas, sino que, precisamente, comenzaron su alegato dirigiendo sus críticas hacia el hecho de que la iglesia no fuera a levantarse con *piedra labrada* en su totalidad, advirtiendo que *por ser la tierra muy humeda y de muchos ayres y tempestad señaladamente en tiempo de invierno, la obra de rejuela o de ladrillo saldria falsa y peligrosa* (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 70 - nº 27).

En todo caso, el acuerdo alcanzado planteaba, a juicio de Aguirre, otros muchos problemas, algunos estrictamente procedimentales, como el hecho de que las obras se hubiesen contratado con Villarreal, quien, como veedor de las obras del obispado de Pamplona —al que pertenecía, no se olvide, la localidad de Zumárraga—, no podía asumir a título personal la ejecución de empresas de este tipo en ningún lugar de la diócesis. Además, Aguirre denunció ciertas deficiencias del proyecto de sus competidores, como el hecho de que el altar mayor no pudiera llegar a verse desde todos los puntos del edificio, y defendió, como no podía ser de otra manera, las bondades de su propuesta.

Con todo, el proceso, en el que habrían de incluirse tanto el instrumento de representación gráfica realizado por Aguirre que estamos estudiando en estas líneas, como la copia del proyecto seleccionado, firmada por Juan de Villarreal el 18 febrero de 1578, que también se analiza en este mismo volumen (ficha nº 157), terminará resolviéndose validando la decisión adoptada por los responsables de la construcción del templo, por lo que, a pesar de la oposición demostrada de manera prácticamente simultánea por algunos vecinos de la localidad, las obras se iniciaron conforme a lo contratado, bajo la dirección de Santuru de Arizti, y los trabajos continuaron su curso, sorteando nuevos problemas e interrupciones temporales, hasta el fallecimiento del maestro, acaecido en 1591.

Paralizadas las obras tras su deceso, y desestimada la posibilidad de que la fábrica continuase bajo la dirección de Juan de Arizti, hijo de Santuru; la responsabilidad última de los trabajos recayó en Juan de Aguirre. El maestro tuvo que asumir lo realizado hasta el momento conforme a una propuesta contra la que había manifestado su más profundo desacuerdo, pero terminó consiguiendo que la mayor parte de sus objeciones fueran atendidas y contempladas en el contrato, redactado de acuerdo con Miguel de Altuna, hijo de Villarreal y su sucesor como veedor de las obras del obispado de Pamplona, e ilustrado con un nuevo diseño del propio Aguirre —que, lamentablemente, no ha llegado hasta nosotros—, en el que acabaron introduciéndose importantes modificaciones al proyecto, como la redefinición de la capilla mayor para lograr que pudiera verse desde cualquier punto del interior del edificio; un concierto que fue suscrito entre los responsables de la fábrica y el maestro el 7 de enero de 1596.

No obstante, el albañil Juan de Machain recurrió el acuerdo alcanzado, y propuso realizar las obras conforme a un nuevo diseño, por mil ducados menos, una rebaja que terminó imponiéndosele al propio Aguirre (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 216 - nº 1), quien, después de solicitar la tasación de sus trabajos —una labor que corrió a cargo de Francisco Fratín (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 178 - nº 1)—, y tras nuevos desencuentros con los responsables de la fábrica (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 188 - nº 10), acabó abandonando sus responsabilidades al frente de las obras a comienzos del siglo XVII.

Los trabajos constructivos continuaron a cargo de otros maestros, como el vizcaíno Martín de Basagoitia, Juan Pérez de Odriozola, y Juan de Aguirre Ucín, quien, con el concurso de otros profesionales, afrontó el abovedamiento del edificio, utilizando la piedra, al menos para los nervios, y siguiendo unos diseños mucho más sencillos que los propuestos por Arizti y Villarreal en un primer momento. Con todo, los responsables de la fábrica aún tuvieron que contratar los servicios de Juan de Zumeta para la conclusión de las obras, que no llegaron a culminarse hasta los últimos años de la década de los sesenta del Seiscientos.

15. Unidades de descripción relacionadas: En el mismo proceso judicial en el que se encuentra este instrumento de representación gráfica, se adjuntó la copia del proyecto de Santuru de Arizti y Juan de Villarreal, firmada por este último el 18 de febrero de 1578 (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 70 - nº 27, ficha nº 157).

16. Bibliografía: Arrázola Echevarría, Mª A., 1967, pp. 233-241; García Gainza, Mª C., 1971; Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., 1988a, pp. 347-348; Gómez Martínez, J., 1995; Gómez Martínez, J., 1998, pp. 119-121; Prada, A., 1999, pp. 99-107; Jiménez Martín, A., 2011, p. 411; Ibáñez Fernández, J., 2016a.

Javier Ibáñez Fernández y María Josefa Tarifa Castilla

153. Proyecto para la construcción de la torre campanario de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Monteagudo (Navarra)

1. Título: Proyecto para la construcción de la torre campanario de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Monteagudo (Navarra).

2. Fecha: 1577.

3. Autor: Juan de Villarreal.

4. Localización: Pamplona. Archivo General de Navarra [A.G.N].

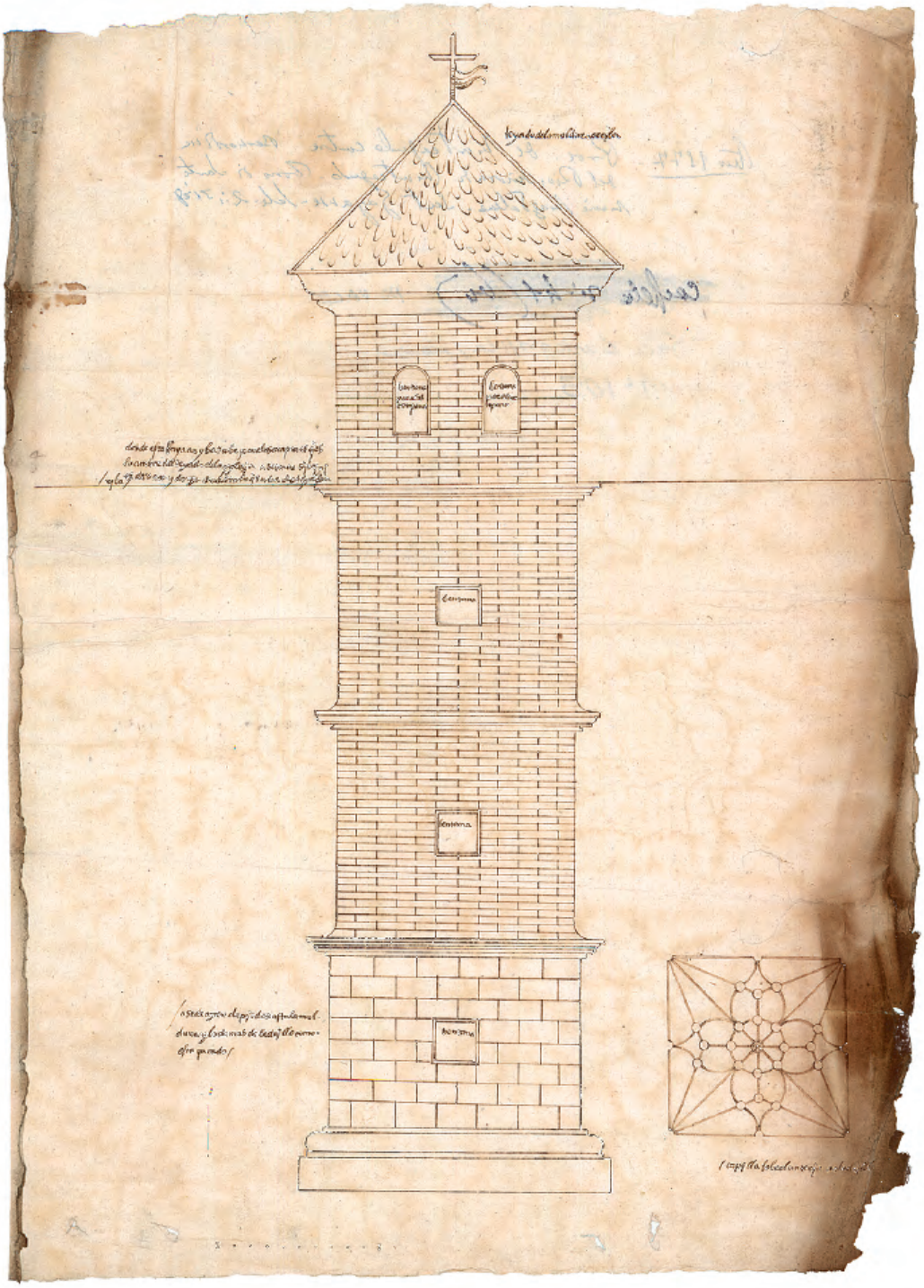
5. Signatura: A.G.N., FIG_CARTOGRAFÍA, N. 86.

6. Descripción, alcance y contenido: Esta traza, con el alzado de una torre campanario, fue dibujada en 1577 por el maestro guipuzcoano Juan de Villarreal, veedor de las obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, ante la solicitud de los tribunales reales navarros de inspeccionar la torre de la iglesia parroquial de Monteagudo que los feligreses de la localidad pretendían erigir con un campanario más alto, a lo que se oponían los alcaides del castillo de la villa, ante el peligro de poder ser atacados desde ella. Dicho encargo explica que este instrumento de representación gráfica fuese adjuntado a la documentación generada en el desarrollo del proceso judicial (AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 038712), donde se ha conservado hasta fecha reciente.

El proyecto, realizado sobre papel y delineado con tinta de tonalidad oscura, que Villarreal no firma, muestra una torre de planta rectangular que arranca directamente del suelo, articulada en cuatro pisos de altura, el inferior de piedra y el resto de ladrillo, materiales que el veedor reproduce perfectamente en la traza dibujando los sillares pétreos escuadrados y de mayor grosor, frente a las finas y rectangulares piezas de ladrillo.

Cada uno de los cuatro cuerpos que conforman el desarrollo de la torre están separados por una moldura, también de ladrillo. En la parte central de los tres pisos inferiores, Villarreal dibujó una ventana de sección cuadrada, reservando el último cuerpo, de dimensiones más bajas, al campanario, en el que señala dos vanos de medio punto. A la altura de la moldura que da paso al último tramo de la torre, Villarreal trazó una línea horizontal que sobresale por ambos lados, aclarando, mediante una inscripción, que esa era la parte superior de la torre que debía destinarse a campanario, de la que además proporcionaba las medidas en pies. El veedor terminó el alzado de la torre con un tejado a cuatro aguas, que remató en su cúspide con una cruz.

En el margen inferior derecho del papel, Villarreal delineó, además, la planta de una compleja bóveda de



crucería destinada a cubrir el cuerpo bajo de la torre, formada por diagonales, terceletes, ligaduras y dos teorías de combados, con las claves circulares lisas, a excepción del polo, ornamentado con una flor a modo de roseta.

7. Soporte: Papel verjurado, con marca de agua.

8. Estado de conservación: Bueno, aunque presenta manchas de humedad y pérdida de papel. El soporte ha sido restaurado en el año 2008.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: 47 x 34 cm.

11. Anotaciones: En el recto del diseño: *Tejado de la moldura de arriba / Bentana para las campanas / Desde esta raya ariba sube para las campanas, que es la cumbre del tejado de la yglesia a de tener diez pies de ueco y doze de alto lo que suba de tejado arriba / Ventana* (tres veces) / *Ase de azer de piedra asta la moldura y lo demas de ladrillo como esta traçado / Capilla sobre canteria de ladrillo*. En el vuelto del papel hay una anotación moderna realizada con bolígrafo que fecha e identifica el diseño gráfico: *Año 1577. Proceso de Monteagudo*, que, además, refiere el proceso de los tribunales reales en el que fue guardada la traza originariamente.

12. Escala: Sí, sin indicar la unidad de medida, con una línea de 11 puntos de 6 cm de largo (un punto cada 0,6 cm), dibujada en la parte inferior del papel.

13. Observaciones: La traza procede del Fondo de Corte Mayor de Navarra, del proceso judicial nº 038712 en el que inicialmente se encontraba inserta. Actualmente pertenece a la Sección de Cartografía-Iconografía, identificada con la signatura A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 86.

14. Comentario: Los feligreses de la iglesia de Santa María Magdalena de Monteagudo decidieron en 1577 erigir una torre campanario de mayor altura que la existente, ya que de este modo escucharían mejor las campanas, tanto cuando se tañían para anunciar la celebración de los divinos oficios, como para avisar del peligro de fuertes tempestades. El 2 de junio de dicho año subastaron a remate de candela la contratación de la obra, que debía acometerse de acuerdo al condicionado presentado, en el que se especificaban con toda minuciosidad las dimensiones que debía tener el campanario, tanto de ancho como de alto y los materiales con los que se fabricaría, empleando el sillar en el piso inferior y ladrillo en el resto. También se apuntaba la altura a la que se abrirían las ventanas, incidiendo en que las del tercer cuerpo debían ser lo suficientemente anchas como para colocar las campanas, quedando todo ello cubierto con un chapitel de *hoja de Flandes*. El maestro que tomase a su cargo la ejecución de la torre correría con los gastos derivados de la práctica canteril y se comprometería a terminar toda la fábrica en el plazo de tres años. Martín de Arriba, obrero de villa, vecino de Cascante, fue quien se adjudicó la contratación de la obra, al ser el mejor postor.

Ante esta iniciativa, los alcaides del castillo de la villa, los señores de Monteagudo, iniciaron un pleito ante los tribunales reales navarros (A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 038712), solicitando que la torre no fuese muy elevada, ya que estaba próxima a la fortaleza y por lo tanto desde allí podrían ser atacados en caso de enfrentamiento. Las obras quedaron paralizadas hasta que fuesen supervisadas por un entendido en la materia.

Por orden del Consejo Real navarro, el guipuzcoano Juan de Villarreal, que desempeñaba el prestigioso cargo de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, se trasladó desde la capital navarra a dicha población ribera, el cual, tras reconocer el terreno, dibujó la traza de una torre en alzado, que fue impuesta como modelo para proseguir la edificación. Villarreal fue designado para esta labor dado su elevado prestigio, pues la localidad de Monteagudo quedaba fuera de los límites territoriales de la jurisdicción eclesiástica del obispado de Pamplona, en los que dicho maestro desarrollaba su principal actividad profesional al servicio de la diócesis pamplonesa. En este encargo el maestro guipuzcoano empleó ocho días, incluyendo el viaje y por el que exigió cobrar ducado y medio diario, frente al ducado que tenía asignado de sueldo, *porque gasto mas con su persona, cavalgadura y moço*, ya que no entregarle los dichos 12 ducados *es no pagarle su travajo y traças, haviendo el perdido mas de esta cantidad en la ausencia que ha hecho a sus obras dexandolas por cumplir con lo que Vuestra Magestad le mando*.

El dibujo ideado por el veedor muestra el alzado de una torre de planta cuadrangular, con la parte inferior de sillares pétreos y los otros tres cuerpos de ladrillo, como indica la inscripción recogida en la traza, separados todos ellos por una moldura y perforados por ventanas, señalando en la parte superior

dos vanos de medio punto alargados para las campanas. En el margen inferior derecho del papel, Villarreal diseñó en planta una elaborada bóveda de crucería, formada por diagonales, terceletes, ligaduras y dos teorías de combados, modelo que debía aplicar el maestro que la edificase para cerrar el primer cuerpo de la torre.

Los parroquianos intentaron modificar este diseño, sobre todo en la parte correspondiente al campanario, con objeto de colocar ventanas en los cuatro lados de la torre, alegando que así se podría vigilar desde todas las partes el peligro de nubes, a lo que se opuso de nuevo la familia Beaumont, en octubre de 1580, ya que ello suponía abrir dos ventanas hacia la zona del castillo. Estas discrepancias retrasaron el avance de las obras de la torre, ya que todavía en 1589 estaba sin concluir el remate del campanario, pues los vecinos insistían en que era necesario hacerlo más ancho y con más vanos con el propósito de dotarle de un espacio donde poder conjurar en tiempo de nublados. Sin embargo, según refiere la documentación generada en el desarrollo del proceso judicial, finalmente la torre fue acabada para junio de 1591 *conforme a la traça y modelo que para ello el Real Consejo dio*, siendo supervisada por Pedro de Corta, albañil vecino de Corella y Domingo de Sarasola, vecino de Aldeanueva de Ebro, quienes ordenaron derribar el chapitel de la misma para ser sustituido por una linterna, que se habría de cerrar con una bóveda de media naranja, cubierta al exterior con *hoja de Flandes,* rematada por una cruz con bolas.

Actualmente no es posible apreciar en su totalidad la torre campanario trazada por Villarreal, que se adosa a los pies del templo por el lado meridional, debido a los añadidos que sufrió en el siglo XVII y posteriormente, quedando de ella solamente la parte inferior de sillería y el primer tramo de ladrillo, en cuyos muros pervive la abertura de las ventanas delineadas por el veedor. Tampoco se conserva la citada bóveda de crucería que debía cerrar el piso inferior de piedra. Sí se distinguen, aunque están muy deterioradas, las molduras de separación de los diferentes cuerpos de la torre, que en el caso de la que corre por encima del segundo nivel, acoge una hilada de dentellones. El cuerpo intermedio, erigido en ladrillo durante el siglo XVII, describe una labor de rombos en ladrillo resaltado y el tercero, donde están las campanas, es moderno, si bien reproduce un tipo de decoración propia de la región del valle medio del Ebro, como son las hiladas de esquinillas. Todo ello queda rematado por una estructura cuadrada de menores dimensiones, decorada con las mismas labores de dentellones, a las que se superponen formas de tipo almenado.

El diseño de la torre fue publicado por primera vez en el *Catálogo Monumental de Navarra,* en el tomo primero correspondiente a la merindad de Tudela que vio la luz en 1980, sin referir el archivo en el que se encontraba u otros datos referentes al mismo. Posteriormente, se dio conocer su autoría en un artículo dedicado a la figura del veedor Villarreal que vio la luz en el año 2000. El diseño se ha analizado en otros estudios dedicados a la iglesia de Monteagudo o a los diseños gráficos, referenciados en el apartado "Bibliografía".

15. Unidades de descripción relacionadas: Juan de Villarreal también dibujó, con motivo de este mismo viaje a Monteagudo, una vista de dicha localidad navarra para los señores de la villa, en la que se identifican los edificios más importantes, como el castillo de diseño centralizado que emerge sobre la roca y la iglesia en el centro del núcleo urbano rodeada por viviendas, con la inclusión de una leyenda que refiere la distancia de 245 pies existente entre ambos (ficha nº 154). En la actualidad, esta vista se encuentra entre la documentación que forma parte del Archivo del Marquesado de San Adrián, depositado en la casa señorial de los maqueses de San Andrián en Monteagudo, con la signatura Archivo del Marquesado de San Adrián, Monteagudo, Legajo 5, nº 4.

16. Bibliografía: García Gainza, Mª C., Heredia Moreno, Mª C., Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M., 1980, p. 220; Martinena Ruiz, J. J., 2000, pp. 26-27, nº 15; Tarifa Castilla, Mª J., 2000, pp. 631-632; Tarifa Castilla, Mª J., 2005a, pp. 263-264; Tarifa Castilla, Mª J., 2018b, pp. 155-156.

María Josefa Tarifa Castilla

154. Vista de Monteagudo (Navarra)

1. Título: Vista de Monteagudo (Navarra).

2. Fecha: 1577.

3. Autor: Juan de Villarreal.

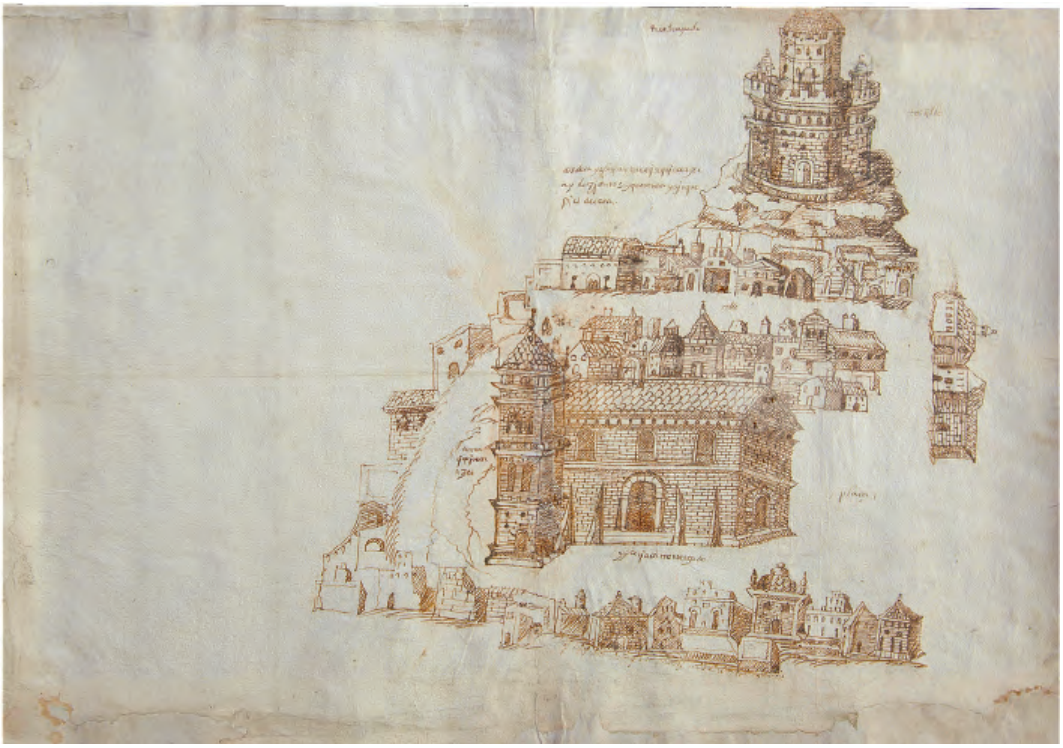
4. Localización: Monteagudo. Archivo del Marquesado de San Adrián [A.M.S.A.].

5. Signatura: A.M.S.A., Monteagudo, Legajo 5, nº 4.

6. Descripción, alcance y contenido: Esta vista, realizada sobre papel con tinta sepia, reproduce la panorámica de conjunto de la localidad navarra de Monteagudo, entre cuyos edificios sobresalen el castillo de los señores de la villa y la iglesia parroquial de Santa María Magdalena. Aunque carece de fecha y firma, la documentación hallada en diferentes archivos navarros nos ha permitido atribuirlo al maestro guipuzcoano Juan de Villarreal, quien visitó la localidad en 1577 por orden del Consejo Real navarro, ante el pleito iniciado en los tribunales del reino por el alcaide de la localidad de Monteagudo, Francisco de Beaumont. Este noble paralizó las obras de la elevada torre campanario que los vecinos de la localidad intentaban erigir, ya que su proximidad al castillo hacía peligrar la seguridad de la fortaleza en tiempos de guerra. La presencia de Villarreal en la villa fue, sin lugar a dudas, aprovechada por la familia Beaumont, quien le encargó la ejecución de esta vista, que fue guardada entre la documentación custodiada en el archivo familiar, donde se sigue conservando en la actualidad.

Al igual que sucede con las vistas de ciudades realizadas a lo largo del siglo XVI, el autor de la misma ha seleccionado una serie de monumentos que tipifican la localidad, dibujados sin sistemas coherentes que determinen relaciones espaciales entre los elementos, siendo imposible juzgar la escala o distancia real existente entre ellos; de ahí la anotación escrita por Villarreal para señalar la distancia que había entre los dos edificios principales de la villa, el castillo y la iglesia, siendo esta realidad el principal motivo de la ejecución del diseño. No obstante, el veedor intenta reproducir, en la medida de sus posiblidades, la topografía y el ordenamiento urbano de la localidad existente en la década de 1570 en torno a esos dos edificios de uso defensivo-residencial y de culto, respectivamente, con una visión panorámica y punto de vista bajo, en un intento de que los elementos representados se oculten lo menos posible entre sí. De este modo, la fortaleza de los Beaumont aparece proyectada en la zona alta de la villa, dibujada sobre un escarpe rocoso, a cuyos pies se emplazan las viviendas y diferentes edificios distribuidos en las principales calles circundantes, como la *calle* situada a los pies de la fortaleza, hoy del Cierzo; las edificaciones que bordean la iglesia por el lateral izquierdo del diseño, actual calle del Horno; o el camino de subida al palacio por el lado derecho, con las construcciones representadas de lado, y no con una visión frontal, quedando la fachada de los pies de la iglesia precedida por una amplia *plaça*. En definitiva, se trata de un dibujo que se puede adscribir a la tipología de "vistas al natural" o "vista de ojos" o "de pájaro" —como refiere Arévalo en su estudio dedicado a la representación de la ciudad en el Renacimiento—, realizada a partir de imágenes de la realidad tomadas *in situ*, en las que suele prevalecer la visión de conjunto sobre los detalles, con los trazos seguros y rápidos de un dibujante con experiencia, acostumbrado a observar y plasmar lo que ve, para capturar la forma básica de las cosas, pero sin faltar a los detalles esenciales. De hecho, en este caso, el motivo de ejecución de la vista obliga a mostrar con mayor intensidad y detalle determinadas edificaciones, que precisamente son las únicas que Villarreal rotula, el *castillo* y la *yglesia de Monteagudo*.

Así, el templo parroquial, situado en la plaza, es delineado a mayor tamaño que el resto de las construcciones, en alzado y perspectiva, recreando el aspecto exterior de esta fábrica de ladrillo tras su reciente edificación en el segundo tercio del siglo XVI por el maestro de obras Juan de San Juan, vecino de la cercana localidad de Cascante, así como el tipo de torre campanario que los vecinos de Monteagudo querían erigir. Dicha iglesia consta de dos niveles de altura, separados por una cornisa que recorre todo el perímetro exterior y que hoy en día tan solo se conserva en el lado de la Epístola. La parte inferior del lateral del Evangelio está reforzada por cuatro contrafuertes, decrecientes en altura, en cuyo centro se abre la puerta de acceso al interior del edificio, formada por un arco de medio punto alargado en el que se dibujan las dovelas que apean en pilastras, contando el templo con



otra puerta similar dispuesta a los pies, en la que se marca el despiece de dovelas radiales.

Sobre la citada cornisa que dividía la iglesia en dos grandes paramentos horizontales se abren tres ventanas alargadas, seguramente una por cada tramo de la nave, de las cuales solo se conserva en el templo que ha llegado hasta nuestros días la ubicada en el primer tramo a partir de la cabecera por el lado de la Epístola. Finalmente, el templo queda rematado por un alero en la parte superior, quizás de pisones, como el existente actualmente, sobre el que se apoya el tejado a dos aguas en el que se dibujan las tejas, con un pequeño campanil o espadaña que alberga una sola campana.

Villarreal también dibujó en esta vista de Monteagudo la torre que los vecinos de la localidad querían erigir en 1577 adosada al edificio parroquial, como refiere la inscripción ajena. De planta cuadrangular, arranca directamente del suelo, con un primer cuerpo de piedra sillar, desde el que se accede al interior por una puerta. Sobre una moldurada cornisa almenada se asienta el segundo cuerpo, de ladrillo, al igual que el resto de la torre, en el que se abren dos estrechas y alargadas ventanas en el mismo lado que el vano de ingreso. Nuevamente las almenas dan paso al tercer cuerpo de ladrillo, propiamente el campanario, ya que en él se disponen dos campanas, horadando el muro con dos vanos más amplios. La torre queda rematada por una doble cornisa moldurada, con su chapitel flanqueado por cuatro pilastrones en las esquinas y una cruz sobre bola en el extremo superior del mismo. Sin embargo, la disposición de la torre en el plano es un tanto confusa, ya que se dibuja adosada a la parte delantera de la iglesia por el lado del Evangelio y, sin embargo, sabemos que se construyó a los pies del edificio por el lateral de la Epístola, como se puede seguir apreciando hoy en día en la parte inferior de sillería y el primer tramo de ladrillo, ya que los cuerpos superiores corresponden a reformas posteriores barrocas.

Por lo que respecta al castillo, cuyo origen se remonta a tiempos de Alfonso *el Batallador*, muestra un diseño de fortaleza de planta central que se alza sobre una peña, por encima de las construcciones existentes en la localidad, en una posición claramente privilegiada desde el punto de vista estratégico para la defensa

y ataque en casos de guerra. Este castillo no solo tenía una función militar, sino también residencial, como casa señorial o palacio, y por ello sobre el primer piso de recios muros pétreos se alzaba en su parte central una torre con las distintas dependencias para la vivienda de los señores de la villa, los Beaumont. Nada ha llegado de la fortaleza existente en el siglo XVI, ya que sufrió una profunda reforma entre 1766 y 1777 ante el estado de ruina en el que se encontraba de manos del afamado artífice José Marzal y Gil, el mejor arquitecto tudelano del momento. Dicha intervención dio lugar a la configuración de un edificio de ladrillo de planta cuadrada, al que se accede a través de una portada pétrea existente en la actualidad.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido restaurado.

9. Técnica: Trazado con tinta sepia, a mano alzada y regla.

10. Dimensiones: 35,3 x 47,2 cm.

11. Anotaciones: En el recto: *Monteagudo / Castillo / Yglesia de Monteagudo / Plaça / Desde la yglesia y torre que se quiere azer ay dozientos y quarenta y cynquo pies de bara / Torre que quieren azer.* En el vuelto hay una anotación que identifica el dibujo: *Mapa del castillo de Monteagudo y de la torre y yglesia*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Agradecemos a don José María Sanz-Magallón, Marqués de San Adrián, el habernos facilitado el estudio de la traza, conservada en el archivo privado de la familia.

14. Comentario: Esta vista de conjunto de la localidad navarra de Monteagudo fue dibujada en 1577 por el cantero guipuzcoano Juan de Villarreal. Dicho diseño tuvo su origen en el pleito iniciado ese mismo año por el señor de Monteagudo, alcaide del castillo de la villa, contra los vecinos de la misma, quienes pretendían reformar la torre de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena dotándola de mayor altura, circunstancia que afectaba a la seguridad de la fortaleza por la proximidad existente entre ambos edificios, pudiendo ser atacados con cierta facilidad desde el campanario en momentos de conflicto porque *esta obra y torre se haze a çien pasos o poco mas del castillo y enfrente y a la buelta de el, de manera que de ella lo podrian batir e inquietar y ganar en tiempo de guerra y abejaciones y ganado no se puede recobrar sin exercito formado* (Archivo General de Navarra, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 038712).

Por orden del Consejo Real navarro, Juan de Villarreal, que desempeñaba el prestigioso cargo de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, se trasladó a esta población ribera, diseñando una traza con el alzado de la torre campanario a construir. Esta circunstancia fue aprovechada por los señores de Monteagudo, quienes asimismo encargaron al maestro guipuzcoano un plano con la vista general de la localidad, que es el dibujo objeto de estudio, realizado en papel con tinta de una sola tonalidad sepia, en el que se identifican los edificios más importantes, como el castillo de diseño centralizado que emerge sobre la roca y la iglesia en el centro del núcleo urbano rodeada por viviendas, con la inclusión de una leyenda que refiere la distancia de 245 pies existente entre ambos, aspecto que preocupaba sobremanera al alcaide de la fortaleza, que se sentía vulnerable ante el recrecimiento de la torre parroquial.

Aunque el dibujo no está fechado ni firmado, la atribución de la autoría en la figura de Juan de Villarreal y su posible fecha de ejecución la sustentamos por varios motivos. En primer lugar, fue el propio Villarreal quien acudió en 1577 a esta localidad ribera para supervisar la fábrica de la torre de la iglesia que se quería edificar y realizar la traza conforme a la que debía llevarse a cabo, por lo que una vez allí, pudo dibujar esta vista, muy aclaratoria al respecto, habilidad que este artífice dominaba a la perfección, ya que una de sus principales funciones en el desempeño de su cargo de veedor de obras del obispado pamplonés, era la de proporcionar la traza de todos aquellos edificios a construir dependientes de la diócesis de Pamplona. Por otro lado, si comparamos las anotaciones realizadas en ambos proyectos, en el alzado de la torre y en la vista de Monteagudo, comprobaremos que la caligrafía es idéntica, de lo que deducimos que han sido delineados por la misma mano.

En definitiva, este dibujo, que fue dado a conocer en 2005 en una publicación dedicada al estudio de la arquitectura del Quinientos en la Ribera de Navarra, recogida en el apartado “Bibliografía”, presenta un especial interés al recrear el aspecto que presentaban en la década de 1570 los dos principiales edificios de carácter defensivo y religioso existentes en Monteagudo, el castillo de los señores de Beaumont y la iglesia parroquial, que en el trascurso de los siglos venideros

sufrieron sucesivas reformas hasta adquirir el aspecto que presentan en la actualidad.

15. Unidades de descripción relacionadas: Juan de Villarreal también dibujó en esta misma visita a la localidad ribera de Monteagudo realizada en 1577, la traza con el alzado de la torre campanario de la parroquia de Santa María Magdalena que los vecinos de la localidad querían erigir, diseño que fue impuesto como modelo a seguir con objeto de su recrecimiento (Archivo General de Navarra, FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 86, ficha nº 153).

16. Bibliografía: Tarifa Castilla, Mª J., 2005a, pp. 68-69, pp. 263-264, y pp. 268-271; Tarifa Castilla, Mª J., 2018b, pp. 155-156. Sobre el tipo de dibujo, véase Arévalo Rodríguez, F., 2003, pp. 193-199.

María Josefa Tarifa Castilla

155. Proyecto para el abovedamiento de la nave de la iglesia de San Miguel de Artazu (Navarra), y alzado del campanario de la torre

1. Título: Proyecto para el abovedamiento de la nave de la iglesia de San Miguel de Artazu (Navarra), y alzado del campanario de la torre.

2. Fecha: 1577.

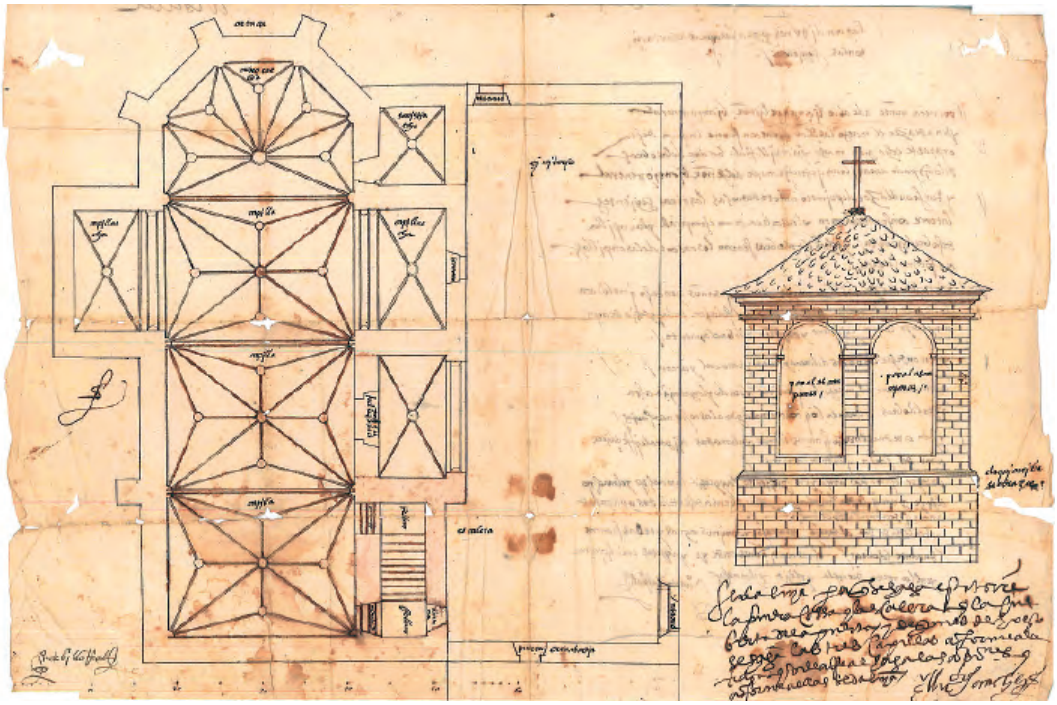
3. Autor: Juan de Villarreal.

4. Localización: Pamplona. Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P.].

5. Signatura: A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 139 - nº 5, f. 62 v.

6. Descripción, alcance y contenido: Este instrumento de representación gráfica fue ejecutado en 1577 por Juan de Villarreal en el desempeño de su oficio de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, como modelo a seguir en el nuevo abovedamiento de los tres tramos de la nave medieval de la iglesia parroquial de San Miguel de Artazu; obras en las que también debía erigirse la torre campanario. Por ello, Villarreal delineó en la misma traza con tinta de una sola tonalidad negra, por un lado, en el lateral izquierdo, la planta del templo con las bóvedas de crucería existentes en algunas partes del templo, además de los abovedamientos a realizar en los tres tramos de la única nave y el soportal de acceso al mismo, todas ellas con las nervaduras molduradas, mientras que en el lado derecho del papel proyectó el alzado de la torre campanario a edificar con el despiece de sillares, dos vanos de medio punto para las campanas y el tejado rematado por una cruz en el vértice superior.

La planta de la iglesia dibujada por el veedor muestra la fábrica medieval pétrea de una sola nave del siglo XIII existente en 1577, de la que únicamente restaban los muros maestros y que a lo largo del Quinientos había sufrido sucesivas intervenciones, como señala Villarreal con la inscripción *echa* escrita sobre la cabecera poligonal, la sacristía cuadrangular adosada a esta por el lateral derecho y las capillas laterales que sobresalen a modo de crucero. Estas partes del templo habían sido construidas para fines de la década de 1560 por Juan García de Alcíbar y Juan García de Larristegui, según refiere la documentación adjuntada al proceso judicial en el que fue inserta esta traza en la década de 1590 con objeto de supersivar y tasar las obras realizadas por Alcíbar en el edificio (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 139 - nº 5). De acuerdo con el diseño de Villarreal, la sacristía y las dos capillas abiertas al primer tramo de la nave se cerraban con una bóveda de crucería simple, formada por dos dia-



gonales, con la clave circular lisa dibujada en el punto de su entrecruzamiento.

Tal y como indica el condicionado de la obra que Villarreal redactó en la parte posterior del proyecto, la fábrica debía completarse con un soportal o *capilla* que cobijaría la puerta principal de acceso al edificio, localizada en el segundo tramo de la nave por el lateral de la Epístola, sobre la que el veedor dibuja una bóveda de crucería simple, además de una escalera ubicada en el mismo lado a los pies del templo desde la que se accedería a la torre, que también debía construirse. El diseño asimismo señala un amplio espacio rectangular adosado a la iglesia por el lateral derecho, ocupado por el cementerio, que se extiende desde el presbiterio hasta la casa de la abadía situada a los pies del templo.

Una vez edificada la torre con la escalera de acceso a la misma y el soportal de la puerta de la iglesia, las tres *capillas* o tramos de la nave del templo se cerrarían de nuevo, según mostraba la traza, con el mismo modelo de bóveda de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas. En algún caso, las nervaduras de las bóvedas de la nave están coloreadas con tinta de tonalidad ocre, como también sucede con alguna otra estructura arquitectónica representada en la planta. Estas bóvedas de la nave presentan un diseño un tanto retardatario dado lo avanzado de la centuria, por lo que quizás Villarreal las proyectó en Artazu con el fin de mantener la unidad estilística con las otras bóvedas de crucería de nervios rectos existentes en el templo, desde la simple formada por el cruce de dos diagonales que cerraba la sacristía y capillas abiertas al primer tramo de la nave, y que el veedor también utilizó para cubrir el soportal de acceso al edificio, a la bóveda de la cabecera, que muestra una solución de terceletes de seis claves.

Por otro lado, Villarreal también utilizó preferentemente este tipo de bóvedas de crucería en los diseños que proyectó para otras iglesias, como las parroquiales de Caparroso, Izu, Arráyoz, Garísoain o Lacunza, entre otras, y que son reflejo del prolongado uso a lo largo del Quinientos de este tipo de sistemas de cubiertas de herencia tardogótica en la producción arquitectónica navarra, frente a la escasa penetración de abovedamientos renacentistas, como las cúpulas o las bóvedas de cañón.

En la parte derecha del diseño Villarreal dibujó el alzado de la torre, ya que era la primera obra que debía acometerse en la iglesia de Artazu en 1577, empleando piedra, cuyos sillares aparecen perfectamente delineados. Al basamento de la parte superior de la torre sucede una moldura que da paso al campanario, en el que se trazan dos vanos simétricos que describen un arco de medio punto alargado, con el arranque de la línea de imposta que une ambos ventanales. El muro se prolonga con dos molduras que dan paso al tejado, en el que se dibujan esquemáticamente las tejas, quedando todo ello rematado por la cruz en el vértice superior.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Deteriorado, ya que presenta dobleces, roturas con pérdida de papel y manchas de humedad. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Uso de la aguada en algunos de los nervios de las bóvedas de crucería y de terceletes coloreadas con tinta ocre, así como en las escaleras de acceso a la torre.

10. Dimensiones: 32,5 x 45 cm.

11. Anotaciones: En el recto del diseño: (Rubricado: *J^on de Billareal*) / *Artaçu* / *Cabecera echa* / *Capilla* (tres veces) / *Capilla echa* (dos veces) / *Puerta principal* / *Entrada* / *Rellano* (dos veces) / *Puerta de la abadia* / *Puerta* / *Cimitorio* / *Escalera* / *Para las campanas* / *Daqui arriba se a de azer*. En la parte inferior, escrita de otra mano se recoge la aprobación del licenciado Sánchez para acometer las obras: *Se da licencia para que se haga esta torre, la primera cosa y la escalera y la cubierta de la puerta y despues decho esto se hagan las tres capillas conforme a la traça y Villareal haga las condiciones y conforme a ellas se da licencia / Licenciado Sanchez*.

En el vuelto de la traza, el propio Juan de Villarreal escribe de su puño y letra las condiciones de acuerdo a las que se debía acometer la obra de la iglesia de Artazu, que asimismo rubrica al final de las mismas (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 139 - nº 5, f. 62 r): *Las condiciones para las obras de Artaçu son las siguientes / Primeramente a de aber liçençia del señor bicario general. / Yten a de azer el maeso las dichas obras conforme la traça desta otra parte echa por maese Juan de Villareal, beedor de las obras del dicho obispado de Pamplona que esta firmado del señor bicario general. / Yten, se an de azer de primero ante todas cosas las obras siguientes, la torre conforme la traça y la escalera como esta traçado y la capilla de sobre la puerta y echas estas obras se aran los cascos de las capillas conforme la traça. / Yten se an de azer las dichas obras dentro tres años y en caso que no los acabaren da el maeso treinta ducados para la fabrica de la yglesia de Artaçu entiendese la torre y escalera y capilla de la sobrepuerta. / Yten an de ser las obras de buena piedra y buena cal y arena. / Yten an de dar al maeso lo que tubiere sobrado y la primicia asta azer las obras dexando lo que concertaren para las cosas necesarias. / Yten a de dar el maeso fianças llanas y abonadas asi para lo que recibiere como del saneamiento de las obras. / An de ser estas obras a tasacion puniendo la yglesia su maestro y el maestro el suyo para que le den su trabajo, y estas obras a de ser tasadas y pagadas antes que se agan las bobedas. / Yten le an de dar al maeso canteras y caminos, agoas, yerbas francas durante las obras. / Estas condiciones an de yr insertas en la licencia y en el comparto de entre la yglesia y el maestro / (*Rubricado: *J^on de Villareal*).

12. Escala: Sí, sin indicar unidad de medida, mediante una línea de puntos dibujada en la parte inferior izquierda.

13. Observaciones: La traza forma parte de la documentación adjuntada al proceso judicial iniciado ante los tribunales eclesiásticos de la diócesis de Pamplona en la década de 1590 por Juan García de Alcíbar, quien reclamaba la retribución económica del trabajo que en los años anteriores había llevado a cabo en la nave de la iglesia de San Miguel de Artazu y en la torre campanario, entre otras partes. Dicha intervención arquitectónica la había realizado el cantero de acuerdo a este proyecto presentado en 1577 por Juan de Villarreal, quedando el diseño doblado y cosido al resto de la documentación presentada en el litigio, como documento gráfico que complementaba la información proporcionada por el veedor en su memorial escrito (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 139 - nº 5).

14. Comentario: En 1577 la fábrica de la iglesia medieval de San Miguel de Artazu sufrió una importante reforma, consistente en abovedar la nave con sus diferentes *capillas* o tramos y erigir la torre campanario. Las obras fueron adjudicadas el 8 de octubre de ese año por el vicario y los primicieros de la parroquial a Juanes de Arburola, maestro de cantería vecino de Puente la Reina, quien se comprometió a llevarlas a cabo en los cuatro años siguientes a la fecha del contrato. Sin embargo, tres días más tarde, el 11 del

mismo mes, los vecinos concertaron la edificación del campanario con Juan García de Alcíbar, oponiéndose a ello el vicario, quien expresó que anteriormente dicho cantero había construido dos capillas en la iglesia *en mala traça,* por lo que sería necesario volver a edificarlas. Efectivamente, por la documentación consultada referente al proceso constructivo de esta iglesia en el siglo XVI, sabemos que García de Alcíbar había acometido a finales de la década de 1560, junto con Juan García de Larristegui, el ábside, sacristía y capillas de la iglesia, además de un cuarto de la casa de la primicia, siendo esta labor edilicia estimada por el veedor de obras del obispado, Juan de Villarreal y maese Lázaro de Iriarte en 290 ducados.

Con objeto de llevar a cabo la remodelación del templo, el veedor de obras del obispado de Pamplona, Juan de Villarreal, proporcionó en el referido año de 1577 la traza a seguir, firmándola de su puño y letra, escribiendo en la parte posterior de la misma el condicionado de la obra. Este proyecto arquitectónico fue presentado años más tarde, en la década de 1590, en un pleito que el maestro que finalmente llevó a cabo las obras en la iglesia, Juan García de Alcíbar, presentó ante los tribunales eclesiásticos del obispado de Pamplona, reclamando el pago del trabajo realizado en la torre, las escaleras de acceso a la misma y otras intervenciones acometidas en la iglesia (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 139 - nº 5). Para estas fechas Juan de Villarreal ya había fallecido, por lo que las obras tuvieron que ser supervisadas y estimadas nuevamente por el veedor de obras eclesiásticas del obispado pamplonés existente en ese momento, Miguel de Altuna, junto con Juan de Aguirre, vecino de Larraga, quienes las valoraron en octubre de 1592 en 630 ducados.

El proyecto con la planta de la iglesia y el alzado de la torre campanario de Artazu facilitado por Villarreal en 1577 resulta sumamente interesante, no solo porque refleja las partes del templo medieval que serían reformadas en esta intervención arquitectónica del tercer tercio del siglo XVI, centradas en la nave y el campanario, sino también porque permite conocer cuál era el aspecto del edificio en la década de 1570, del que apenas quedan algunos restos tras las importantes remodelaciones que sufrió la fábrica en el siglo XVII y en época neoclásica, otorgándole el aspecto que presenta en la actualidad.

15. Unidades de descripción relacionadas: En el vuelto de la traza objeto de estudio, Juan de Villarreal escribió de su puño y letra el condicionado de acuerdo al que debía ejecutarse la obra de la iglesia de Artazu, que ha sido recogido en el apartado "Anotaciones".

16. Bibliografía: García Gainza, Mª C., Heredia Moreno, Mª C., Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M., 1982, p. 291; Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., 1988b, pp. 279-280; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, p. 107; Tarifa Castilla, Mª J., 2018b, p. 153.

María Josefa Tarifa Castilla

156. Proyecto para la ampliación de la iglesia de Santa María, en Murillo de Calahorra (Calahorra, La Rioja)

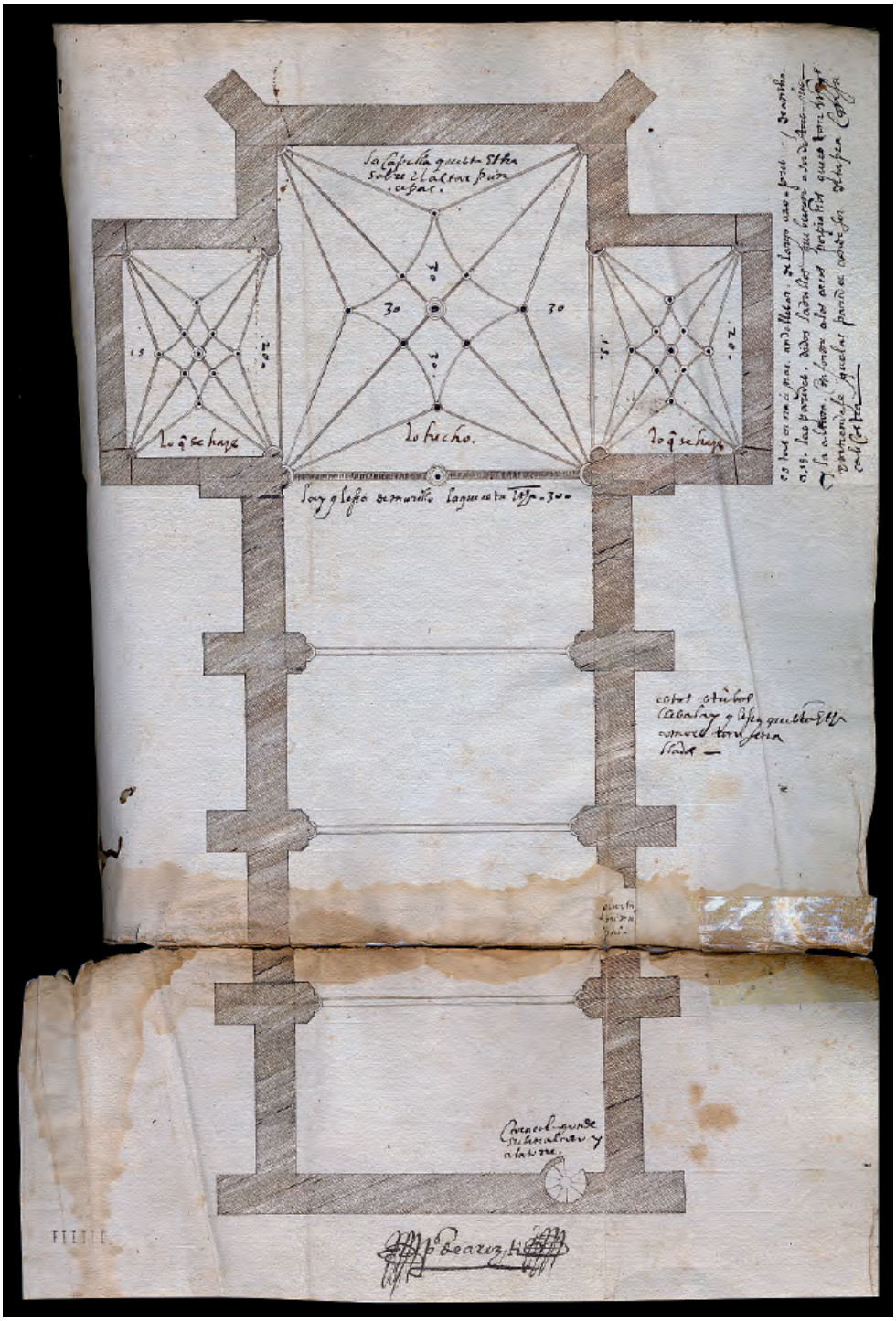
1. Título: Proyecto para la ampliación de la iglesia de Santa María, en Murillo de Calahorra (Calahorra, La Rioja).

2. Fecha: 1577.

3. Autor: Pedro de Arrezti (firmado).

4. Localización: Logroño. Archivo Histórico Provincial de La Rioja.

5. Signatura: P-2332.


Lo que se haga
Lo que se haga
Lo que se haga

6. Descripción, alcance y contenido: El dibujo, entregado por Arrezti el 24 de noviembre de 1577, representa una planta sin problemas proyectivos, moderna, pues carece de "transparencias", y ni se representan las ventanas, que estarían más altas. El dibujo es tanto un levantamiento como un proyecto. En la parte de la cabecera muestra el dibujo de las bóvedas, tanto la existente entonces, que era la central, como la proyectadas, las colaterales, aunque todas ellas representadas de forma muy esquemática; los muros están cuidadosamente rayados usando una escuadra deslizante, aunque con partes acabadas a mano alzada; este relleno, en varios lugares, dispone expresivos cortes que separan lo nuevo de lo viejo, y así aparecen rotulados, dejando claro qué es lo que el proyecto suponía de aportación sobre lo existente.

7. Soporte: Papel verjurado, carente de filigrana.

8. Estado de conservación: Bastante malo, pues está partido por un doblez muy manchado de humedad y mal restaurado, que no obstaculiza su lectura. Manchas accidentales de tinta.

9. Técnica: Está trazado con tinta negra con rasguño previo, a regla y compás.

10. Dimensiones: 43 x 29,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto lleva escritas en números árabes las cotas *15* (dos veces) / *20* (dos veces) / *30* (cuatro veces). Figuran, además, estos rótulos que se leen desde la cabecera a los pies: *La capilla questa echa sobre el altar principal* / *Lo q se hace* / *Lo hecho* / *Lo que se haze* / *La iglesia de Murillo lo que esta varas 30* / *Estos estribos* / *lleva la iglesia que estan hechos* / *como estan sena/llados* / *Puerta principal* / *Caracol que se debe subir al coro y a la torre* / (Firmado y rubricado: *P^o^ de Arrezti*). Junto a la proyectada ampliación del lado del Evangelio, girando 90°, encontramos este texto: *Estas ornacinas ande llevar de largo a 20 pies y de ancho a 15. Las paredes de dos ladrillos que biene a ser de a tres pies y la altura conforme a los arcos perpiaños qual van estos. Entiendese que las paredes son de tapia con su calicostra*.

12. Escala: Sí. Tiene dibujado pitipié, abajo a la izquierda, de quince unidades, probablemente pies, pero sin numeración ni unidad; quizás corresponda a la escala 1:80.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: La iglesia de esta aldea medieval de Calahorra (que visitamos el 5 de noviembre de 2009) está prácticamente abandonada entre naves agrícolas del despoblado de Murillo y con más huellas de derribos que otra cosa. El proceso edilicio que interesa comenzó el 13 de octubre de 1577 cuando se pregonó la realización de dos *capillas*, es decir, dos bóvedas; al concurso se presentaron un vecino de Calahorra, llamado Pedro de Arrezti, que aportó el dibujo de esta ficha, y el maestro de Azagra (Navarra) Pedro de Yzaguerri, al que se adjudicó gracias a la temeraria rebaja que ofertó, de manera que el 2 de abril de 1578 el maestro navarro ya había cobrado casi la totalidad de su última postura, que era un tercio de la primera de Arrezti, ofreciendo como garantía, entre otras cosas, lo que le debían de la obra de la iglesia de Azagra.

El edificio actual lo forman la capilla mayor, cuya bóveda es la que dibujó Arrezti, pues ya estaba hecha, pero sin rastro de las colaterales proyectadas, seguida hacia poniente por un tramo con bóveda de ligaduras curvas y dos tramos más, estos de menor altura y seguramente del siglo XVIII. En una palabra: la obra que proyectaron los administradores del edificio no se realizó, a causa de la primera adjudicación de los trabajos, y también quizás porque dedicaron los fondos a la continuación tardogótica, consistente en la bóveda siguiente y puede que entonces se le acabaran los fondos.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Moya Valgañón. J. G., 1980.

Alfonso Jiménez Martín

157. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga (Guipúzcoa)

1. Título: Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga (Guipúzcoa).

2. Fecha: (1577) copia de 1578.

3. Autor: Juan de Villarreal.

4. Localización: Pamplona. Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P].

5. Signatura: A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 70 - nº 27.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño que nos ocupa constituye una copia del proyecto presentado por Santuru de Arizti y San Juan de Altuna —Juan de Villarreal— para la construcción de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga, que fue el seleccionado por los promotores de la empresa, y aquel conforme al que se contrató la fábrica del templo el 18 de abril de 1577. Recurrido el acuerdo por Juan de Aguirre, que también había concurrido a la licitación de las obras, se inició un proceso en el que, además de la propuesta del demandante, analizada en este mismo volumen (ficha nº 152), también tuvo que incluirse el presente duplicado de la elegida, realizado —y firmado— por el propio Villarreal el 17 de febrero de 1578 (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 70 - nº 27).

Pese a los daños sufridos por el soporte —unos dobleces en torno a los que se concentran manchas de humedad, e importantes lagunas, actualmente reintegradas—, el dibujo resulta perfectamente legible, y refleja la planta de una iglesia de salón de tres naves de cuatro tramos cada una, con una cabecera ochavada y dos cuerpos adosados en el lado de la Epístola: una torre de perfil cuadrangular a los pies, y una sacristía junto al presbiterio. El instrumento de representación gráfica también recoge las proyecciones de los diseños de las bóvedas que tenían que voltearse sobre el buque del templo, la capilla mayor y la sacristía. Los de las naves laterales se repiten por tramo, mientras que los de la nave central, el testero y la sacristía son todos diferentes; pero todos ellos cuentan con diagonales, terceletes —completos e incompletos—, ligaduras rectas y combados tanto de flexión convexa, como de perfil cóncavo.

El soporte tan apenas acusa vestigios de rasguños previos, quizás por tratarse de un duplicado, o como consecuencia de la restauración de que ha sido objeto en fechas recientes, pero el gráfico demuestra haberse realizado a partir de una técnica exquisita, con un tupido rayado para destacar la potencia masiva de los muros y los soportes, y un cuidado diseño de las bóvedas, con tres líneas por nervio; lo que contrasta con el recurso —llamativamente retardatario— a la representación abatida, es decir, en desarrollo en alzado sobre el plano, tanto de la puerta de acceso a la sacristía, como de los vanos de medio punto que tenían que abrirse en el grosor de los lienzos murales.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: El soporte presentaba dos pliegues, uno en sentido vertical y otro horizontal, en torno a los que, además de concentrarse manchas de humedad, se produjeron importantes pérdidas de papel; pero ha sido restaurado y planchado, y las lagunas han sido reintegradas.

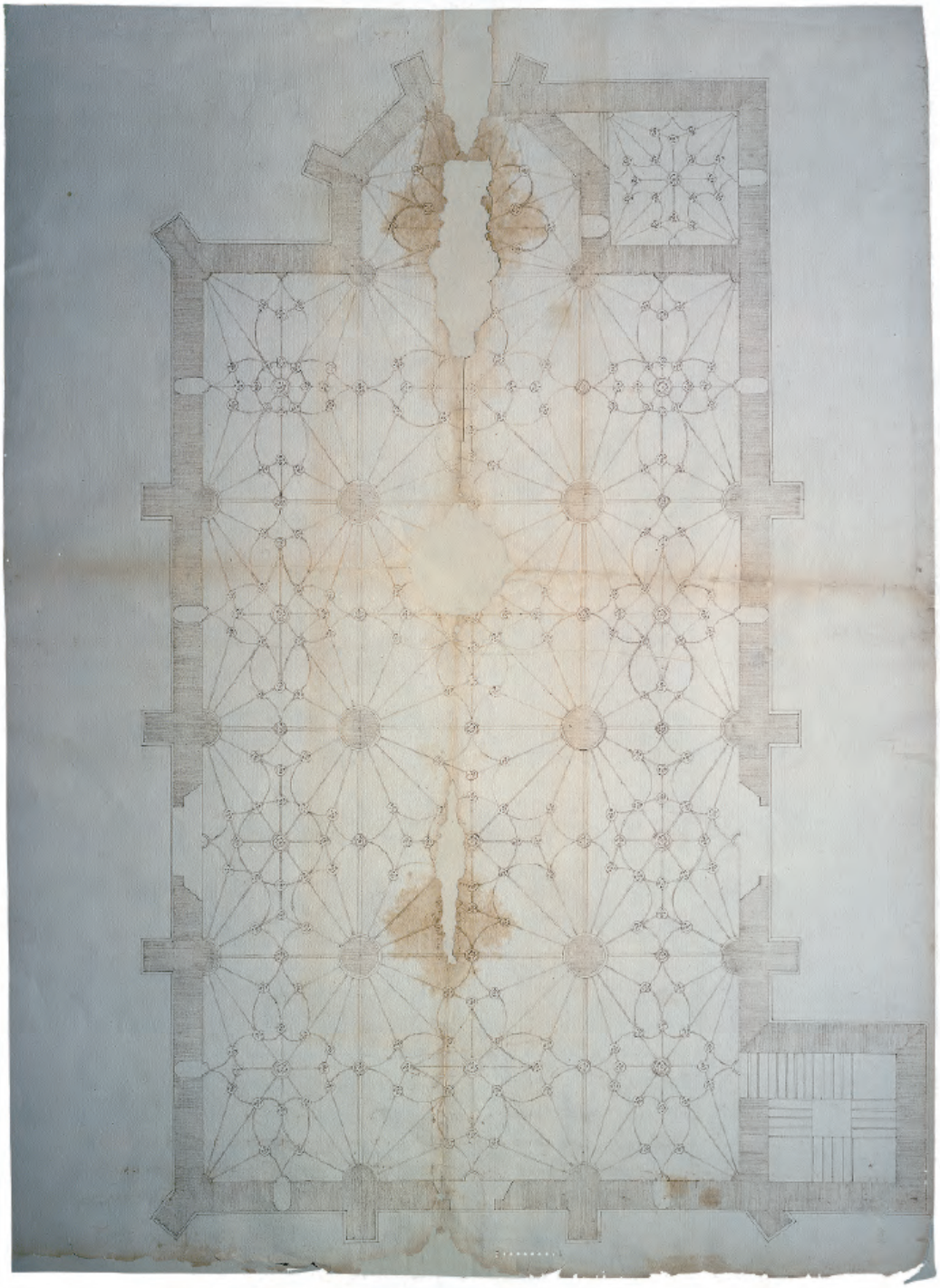
9. Técnica: El soporte no parece presentar vestigios de rasguños previos, quizás por tratarse de un duplicado, o a consecuencia de la restauración de que ha sido objeto en fechas recientes; pero el diseño acusa la aplicación de una técnica muy cuidada, con un tupido rayado para destacar la potencia masiva de los muros y los soportes, y un exquisito diseño de las bóvedas, con tres líneas por nervio.

10. Dimensiones: 57,5 x 42 cm.

11. Anotaciones: En el vuelto: *Recibi yo Juan de Villarreal, vehedor de las obras del obispado de Pamplona, el original de donde se saco este modelo y por la verdad firme en Pamplona a deziocho de febrero de mil y quinientos y setenta y ocho años* / (Rubricado: *Juan de Villareal*).

12. Escala: Sí, con una línea de diez puntos de 3 cm de largo (un punto cada 0,4 cm), dibujada en la parte inferior del papel. En los documentos anexos se indica que son pies.

13. Observaciones: El diseño se incluyó en el pleito incoado por Juan de Leturia y Juan de Aguirre contra los responsables de la fábrica de la iglesia



parroquial de Zumárraga ante los tribunales eclesiásticos de Pamplona, poco después de que estos últimos contrataran la realización del templo conforme al diseño presentado por Santuru de Arizti y San Juan de Altuna —Juan de Villarreal— (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 70 - nº 27). Recientemente, el dibujo se extrajo del pleito, se restauró y se depositó en el planero del mismo archivo. Pese a todas estas operaciones, el instrumento de representación gráfica continúa manteniendo la signatura del proceso judicial del que formaba parte.

14. Comentario: De los proyectos presentados para la construcción de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga, los responsables de la fábrica del templo escogieron el de Santuru de Arizti y San Juan de Altuna —Juan de Villarreal—, con quienes contrataron la ejecución de la obra el 18 de septiembre de 1577.

Su propuesta pasaba por levantar una iglesia de salón de tres naves de cuatro tramos cada una, con una cabecera ochavada y dos cuerpos adosados al lado de la Epístola —una torre de planta cuadrangular a los pies, y una sacristía junto a la capilla mayor—, que tenía que cerrarse mediante unas bóvedas, que, tal y como se precisa en la capitulación, debían confeccionarse con ladrillo y yeso, seguramente, como bóvedas tabicadas.

Juan de Aguirre, que había concurrido a la licitación de las obras con un proyecto sustancialmente diferente (ficha nº 152), pero, sobre todo, concebido para ejecutarse totalmente en piedra —bóvedas incluidas—, no tardó en recurrir el acuerdo ante los tribunales eclesiásticos de Pamplona, diócesis a la que pertenecía la localidad de Zumárraga. Lo hizo acompañado de Juan de Leturia, y no adujo cuestiones formales ni estéticas, sino que comenzó su alegato criticando que el edificio no fuera a levantarse con *piedra labrada* en su totalidad, advirtiendo que *por ser tierra muy humeda y de muchos ayres y tempestad señaladamente en tiempo de invierno, la obra de rejuela o de ladrillo saldria falsa y peligrosa* (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 70 - nº 27).

Además, Aguirre denunció las incompatibilidades en las que se había incurrido en la suscripción del acuerdo, dado que Villarreal no podía contratar empresas de este tipo a título personal en el obispado de Pamplona, ya que desempeñaba las funciones de veedor de las obras eclesiásticas de la diócesis; señaló las deficiencias que creyó descubrir en el proyecto de sus contrincantes, como el hecho de que el altar mayor no pudiera llegar a verse desde todos los puntos del interior del edificio, y dedicó una atención especial a ensalzar las bondades de su propuesta.

El proceso, en el que se incluyó el proyecto de Aguirre estudiado en este mismo volumen (ficha nº 152), así como el duplicado del diseño de Santuru de Arizti y Juan de Villarreal —firmado por el segundo el 18 de febrero de 1578— que estamos analizando en estas líneas, terminó resolviéndose validando la decisión adoptada por los responsables de la fábrica del templo, por lo que, a pesar de la oposición expresada por algunos habitantes de la localidad prácticamente al mismo tiempo, las obras comenzaron conforme a lo acordado, y la fábrica quedó bajo la dirección de Arizti, que, salvo algunos problemas puntuales, permaneció al frente de la misma hasta su fallecimiento, sobrevenido en 1591.

Paralizados los trabajos tras su deceso, su hijo, Juan de Arizti, trató de continuarlos, pero, al final, la dirección de las obras pasó a Juan de Aguirre, que tuvo que asumir lo realizado hasta entonces, pero logró introducir importantes modificaciones al proyecto. Así se desprende del concierto redactado de acuerdo con Miguel de Altuna, hijo de Villarreal y su sucesor como veedor de las obras del obispado de Pamplona, e ilustrado con un nuevo diseño de Aguirre, que, lamentablemente, no ha llegado hasta nosotros, en el que, por ejemplo, se contempló la redefinición de la capilla mayor para asegurar su visibilidad desde cualquier punto del templo, que fue suscrito entre los responsables de la fábrica y el maestro el 7 de enero de 1596.

En este caso, el acuerdo también fue recurrido, esta vez, por el albañil Juan de Machain, que presentó un nuevo diseño y se ofreció a realizar los trabajos por mil ducados menos; una rebaja que terminó imponiéndosele al propio Aguirre (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 216 - nº 1). Al final, el maestro tuvo que solicitar la tasación de sus trabajos —una labor que corrió a cargo de Francisco Fratín (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 178 - nº 1)—, y tras nuevos desencuentros con los contratantes (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 188 - nº 10), acabó abandonando la fábrica en los primeros compases del Seiscientos.

Las obras todavía habrían de pasar por las manos de Martín de Basagoitia, Juan Pérez de Odriozola y Juan de Aguirre Ucín, a quien le cupo iniciar, con el concurso de otros profesionales, el abovedamiento del edificio; una operación en la que recurrió al em-

pleo de la piedra, al menos, para los nervios, y en la que terminó aplicando unos diseños de crucería mucho más sencillos que los reflejados en este dibujo. Con todo, los últimos trabajos corrieron a cargo de Juan de Zumeta, y no lograron culminarse hasta los últimos años de la década de los sesenta del siglo XVII.

15. Unidades de descripción relacionadas: En el mismo proceso judicial en el que se adjuntó este diseño, se incluyó el proyecto presentado por Juan de Aguirre para la construcción de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 70 - nº 27, ficha nº 152).

16. Bibliografía: García Gainza, Mª C., 1971; Arrázola, Mª A., 1967, pp. 233-239; Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., 1988a, pp. 347-348; Candina, B. (comis.), 1996, p. 36; Gómez Martínez, J., 1998, pp. 119-121; Prada, A., 1999, pp. 63-79; Tarifa Castilla, Mª J., 2000, pp. 642-643; Jiménez Martín, A., 2011, p. 411; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, pp. 107-108, y p. 110.

Javier Ibáñez Fernández y María Josefa Tarifa Castilla

158. Planta de la cabecera y la capilla de Santiago de la catedral de Toledo

1. Título: Planta de la cabecera y la capilla de Santiago de la catedral de Toledo.

2. Fecha: 1579.

3. Autor: Nicolás de Vergara *el Mozo* (atribuido).

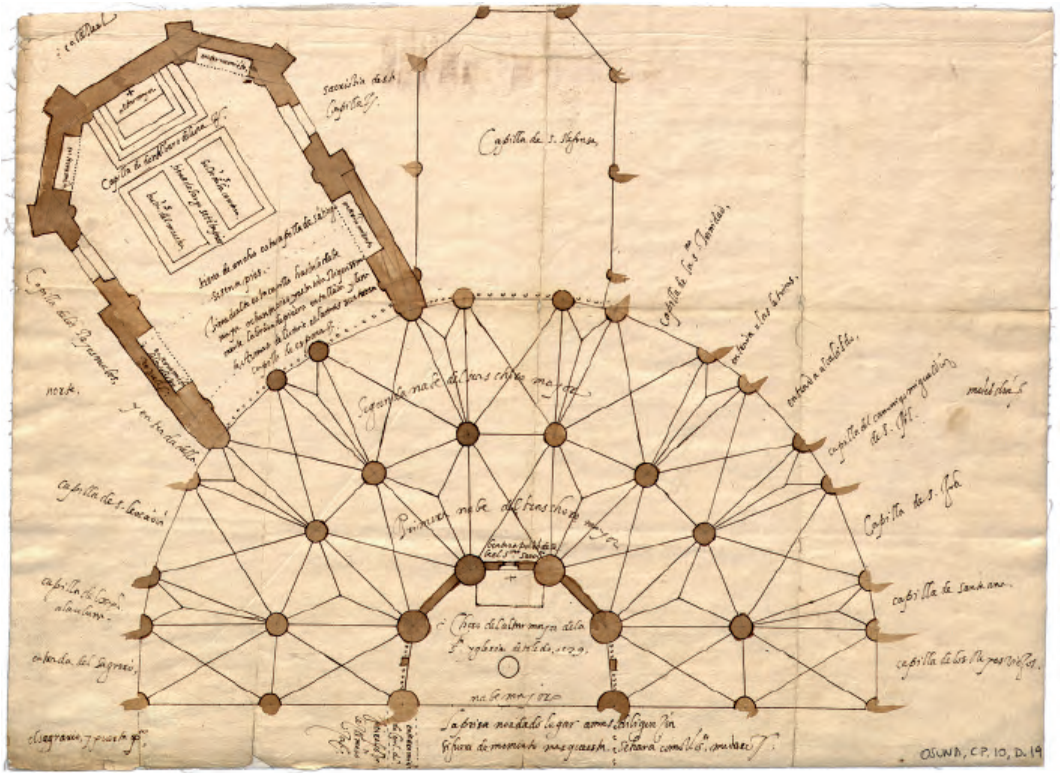
4. Localización: Toledo. Archivo Histórico de la Nobleza.

5. Signatura: OSUNA, CP. 10, D. 19.

6. Descripción, alcance y contenido: La planta, orientada por medio de rótulos marginales, documenta, de manera esquemática, la cabecera de la catedral de Toledo, pero parece realizada con el objeto de registrar, en este mismo contexto, la capilla de Santiago, construida a instancias de Álvaro de Luna por Alvar Martínez, Pedro Jalopa, y Hanequin de Bruselas entre 1435 y 1445. En este sentido, contrasta la representación del doble deambulatorio, resuelto, única y exclusivamente, mediante la plasmación —simplificada— de los soportes y la estricta proyección de los ejes de los nervios de las bóvedas, o la de la capilla axial, dedicada a San Ildefonso, de la que tan solo llegó a definirse su perfil interior, con la de la capilla de Santiago.

En este caso, el autor reflejó su planta, seccionándola a dos alturas o niveles, para recoger, en primer lugar, los arcosolios habilitados en el registro inferior de sus muros, y en segundo lugar, los vanos de iluminación abiertos a una cota más elevada; solo que, tratando de evitar los problemas que podría haber generado la superposición de huecos en la misma vertical para la comprensión del diseño, tan solo llegaron a representarse los practicados en los muros carentes de enterramientos, es decir, los correspondientes a la embocadura del presbiterio. De igual manera, todo parece indicar que la plasmación de los sepulcros de los fundadores, las gradas del presbiterio y la propia mesa de altar, terminó obligando a desestimar —siempre en aras de facilitar la lectura e interpretación del dibujo—, la posibilidad de registrar la proyección del espectacular sistema de abovedamiento del oratorio sobre el plano.

Las anotaciones, utilizadas para señalar sobre la planta los elementos fundamentales de esta zona del templo, así como para identificar las capillas y las estancias abiertas al deambulatorio exterior, parecen



abundar en la idea de que el diseño se realizó, fundamentalmente, para documentar la capilla de Santiago en el contexto de la cabecera de la catedral primada toledana. No en vano, sobre su solar se anotaron sus dimensiones, se identificaron los sepulcros de los fundadores y el del hermano —por parte de madre— del condestable, el arzobispo Juan de Cerezuela, se subrayó la presencia del altar, y terminaron deslizándose interesantes apreciaciones, como la indicación de que *esta*(ba) *toda riquisimamente labrada de piedra entallada y llena de armas de Lunas*, o la encomiástica valoración que llegará a describirla como *la mas suntuosa capilla de Espana*.

El dibujo pudo realizarse calcando una planta más extensa como trazado previo, pinchando los centros de los pilares, lo que explicaría el hecho de que no pueda establecerse su escala sino a partir de levantamientos actuales, pero, desde luego, de lo que no hay ninguna duda es de que se ejecutó con premura. Así se desprende de otra anotación recogida en el registro inferior del instrumento de representación gráfica, en la que no se dudó en reconocer que *la prisa no* (había) *dado lugar a mas diligenzia*; una urgencia que permitiría entender llamativos deslices, como el rastro, sistemático y perfectamente reconocible, dejado por el pincel al aplicar la aguada, sobre todo, en el relleno de los soportes adosados.

7. Soporte: Papel verjurado entelado por el vuelto.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Rasguño previo, y después entintado. Debe destacarse el uso de una aguada de tonalidad ocre para rellenar tanto el interior de los soportes, cuanto el de los muros de la capilla mayor y la de Santiago.

10. Dimensiones: 30,7 x 42,2 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en el espacio de la capilla mayor: *Choro del altar mayor de la Sta Yglesia de Toledo, 1579* / *Nabe mayor* / *La prisa no a dado lugar a mas diligenzia* / *si fuere de momento mas que esta se hara como V. S. mandare*. En el espacio correspondiente al primer deambulatorio o girola (*Primera*

nave del traschoro mayor), comenzando por el lado del Evangelio: *Enterramiento del cardenal don Pedro Gonzalez de Mendoza* / *Ventana por donde se be el S^mo^ Sacramento*. En el segundo deambulatorio (*Segunda nabe del traschoro mayor*), aparecen, en disposición radial, las capillas y las estancias abiertas a la girola exterior. Comenzando por el lado del Evangelio, se suceden: *El sagrario, y puerta primera* / *Entrada del sagrario* / *Capilla del Christo a la coluna* / *Capilla de S. Leocadia* / *Norte* / *Capilla de los Reyes nuevos y entrada della*. En la capilla de Santiago, figuran las siguientes anotaciones: *Tiene de ancho esta capilla de Santiago sesenta pies* / *Tiene de alto esta capilla hasta la clabe mayor ochenta pies y esta toda riquisimamente labrada de piedra entallada y llena de armas de Lunas es la mas suntuosa capilla de Espana* / *Bulto del maestre* / *Tiene de largo setenta pies* / *Bulto de la condesa* / *Capilla de don Albaro de Luna* / *Altar mayor* / *Enterramiento del arzobispo Zerezuela* (en el arcosolio habilitado en el muro septentrional del oratorio) / *Enterramiento* (tres veces, en los dos arcosolios situados a los lados del altar de la capilla, y en el ubicado frente al que acoge la sepultura de Juan de Cerezuela) / *Calle Real* (al exterior de la capilla) / *Sacristia desta capilla* (en el espacio comprendido entre este oratorio, y el dedicado a San Ildefonso). Finalmente, se registran las siguientes anotaciones: *Capilla de S. Illefonso*, *Capilla de la S^ma^ Trinidad* / *Entrada a las letrinas* / *Entrada al cabildo* / *Capilla del canonigo Miguel Diaz de S. Jil* / *Mediodia* / *Capilla de S. Joan* / *Capilla de Santa Ana* / *Capilla de los Reyes Viejos*. En el extremo inferior izquierdo, a lápiz, figura la signatura actual del diseño: *OSUNA, CP. 10, D. 19*.

En el vuelto, cubierta por el entelado, figura la siguiente anotación: *Para el muy ilustre el señor Joan de Mendoza mi señor*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: En el entelado figuran dos signaturas anteriores: *Leg. 2002, nº 24*, y *OSUNA Planos nº 19*.

14. Comentario: Tal y como ya se ha señalado, el diseño parece realizado para documentar la capilla de Santiago en el contexto de la cabecera de la catedral primada de Toledo. El oratorio, levantado por el todopoderoso condestable Álvaro de Luna entre 1435 y 1445, sufrirá diversos desperfectos tras su caída en desgracia, condena y ajusticiamiento en 1453, y serán su viuda, Juana de Pimentel, y más tarde, su hija, María de Luna, las que asumirán la responsabilidad de reparar estos daños y de completar la dotación del recinto, cuyo patronazgo terminará pasando, precisamente, por el matrimonio de María con Íñigo López de Mendoza, segundo duque del Infantado, a esta Casa nobiliaria.

El diseño que nos ocupa, perfectamente fechado en 1579, debió de realizarse, con una finalidad estrictamente informativa o documental, para algún miembro de este linaje. Desde luego, aunque resulta sumamente problemática la identificación del personaje —*Joan de Mendoza*— al que se señala como receptor del dibujo en su propio vuelto, todo indica que el instrumento de representación gráfica formó parte del archivo del ducado hasta que pasó a integrarse en el de los Osuna, casi con toda seguridad, coincidiendo con la unión temporal de ambas Casas nobiliarias en las personas de Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort Spontin y su hermano Mariano, entre 1841 y 1882, para terminar depositándose, con el grueso de los fondos del segundo, en el Archivo Histórico de la Nobleza de Toledo, donde puede consultarse en la actualidad.

Tampoco puede precisarse la autoría del diseño, pero cabe apuntar la posibilidad de que fuera realizado por Nicolás de Vergara *el Mozo*, que ostentó la maestría de la primada toledana entre 1575 y 1582, y, tras el doloroso episodio en el que se le privó del cargo en favor de Diego de Alcántara, entre 1587 y 1606, fecha de su fallecimiento. De su labor al frente de la fábrica catedralicia nos han llegado interesantes dibujos del templo, como los realizados para reflejar las disposiciones adoptadas tanto en la puerta del Perdón como en la capilla mayor con motivo de diferentes ceremonias y celebraciones litúrgicas, fechados en 1582, 1600 y 1601; el plano de localización de la antigua Capilla de los Reyes y la planta de este recinto, de 1587, o la planta general del complejo catedralicio, ejecutada para ilustrar la descripción de la iglesia realizada por el canónigo Juan Bravo de Acuña en 1604. Desde luego, más allá de las similitudes técnicas que podrían detectarse entre el instrumento de representación gráfica que estamos estudiando y los que acaban de mencionarse, la característica grafía de tradición humanística con que se rotularon todos ellos parece apuntar en esta dirección.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: El dibujo fue publicado en Gonzálvez, R. y Pereda, F., 1999, p. 216. Sobre la capilla, véase Ibáñez Fernández, J., 2011a,

pp. 224-226; Ibáñez Fernández, J., 2011b, pp. 35-36; Ibáñez Fernández, J., 2012a, pp. 52-54; Ibáñez Fernández, J., 2014b, pp. 26-27, y ahora también, con una especial atención a la dotación artística del recinto, Pérez Monzón, O., Miquel Juan, M. y Martín Gil, Mª (eds.), 2018. Sobre Nicolás de Vergara *el Mozo* y sus dibujos de la catedral de Toledo, véase Marías, F., 1983-1986, vol. 2, pp. 51-100; Gonzálvez, R. y Pereda, F., 1999, p. 104, y Marías, F., 2009.

Alfonso Jiménez Martín y Javier Ibáñez Fernández

159. Dibujo de la iglesia catedral de León con la plaza de Regla y los edificios que la circundaban en el siglo XVI

1. Título: Dibujo de la iglesia catedral de León con la plaza de Regla y los edificios que la circundaban en el siglo XVI.

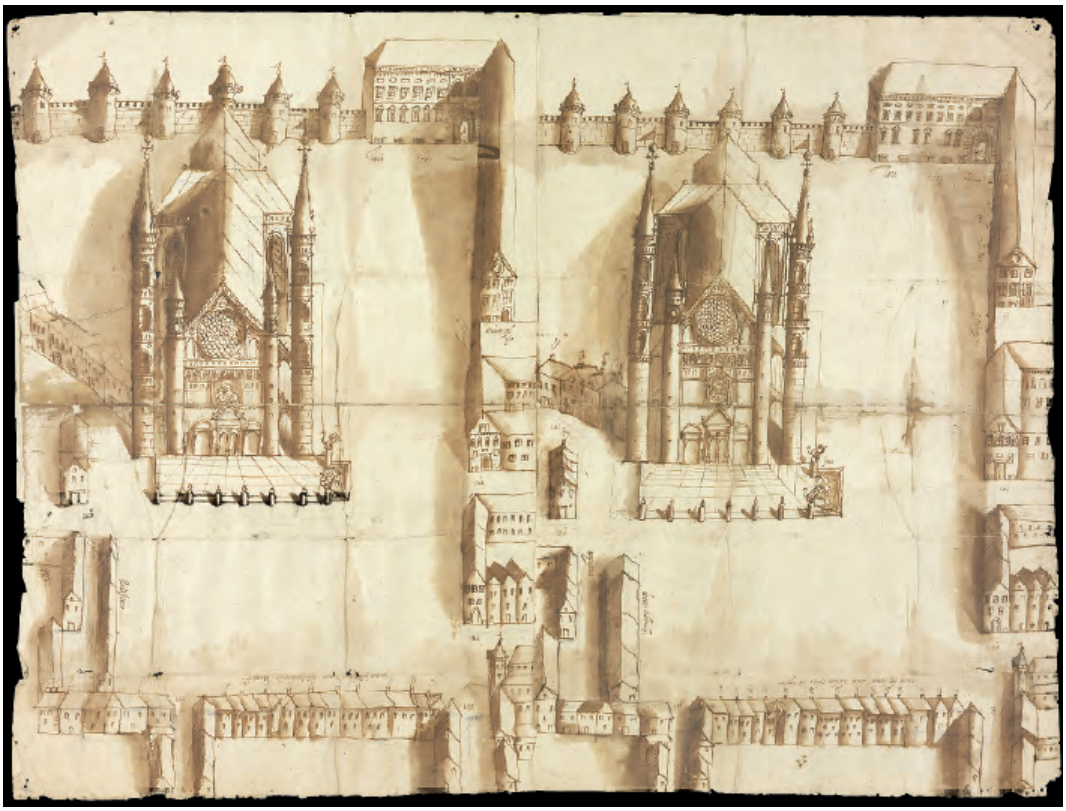
2. Fecha: *ca*. 1579-1583. Esta fecha se establece por figurar el dibujo original dentro de la documentación de un pleito sobre la modificación de la plaza de Regla que se desarrolló en esos años, documento que se conserva en el Archivo de la Catedral de León.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: León. Archivo Catedral de León [A.C.L.].

5. Signatura: A.C.L., doc. 5.787, carpeta 175, *Pleito litigado sobre hazer los paredones con galeria de Regla, para adorno de la plaza*. Sección planos y dibujos nº 1: *Retrato de la iglesia de León con su sitio al ala y casas que se hizo para informar de la verdad a los Ilmos. Cardenales de la Congregación de los Obispos, letra f, leg. 4. nº 5 desta Santa Cathedral.*

6. Descripción alcance y contenido: Dibujo a mano alzada realizado a tinta sepia y en perspectiva oblicua militar. Representa una doble versión del entorno urbano de la plaza de Regla, que tiene como epicentro el edificio catedralicio leonés. El autor ha realizado dos versiones del mismo conjunto para poner de manifiesto cómo sería el resultado final de la plaza, una vez que se llevara a cabo la ampliación del recinto por el lado norte tras el derribo de las cuatro casas que figuran dibujadas en la versión de la parte derecha como *domus destructus*. En la segunda versión de la izquierda se representa el nuevo "paredón" o "mirador", señalado con el término *reedificatio*. Es decir, nos encontramos con un "antes" y un "después" de la reforma urbana de la plaza y de los edificios colindantes. Tal finalidad ha determinado la escasa atención dedicada a plasmar la realidad de los detalles constructivos de los múltiples edificios que cerraban el espacio, cuyo alzado y fachadas son, en ocasiones, una reconstrucción idealizada y con falsos esquemas renacentistas. No obstante, sí figuran representados en ambos dibujos y con características muy similares, aunque no idénticas por estar realizados a mano alzada, los siguientes conjuntos: el palacio episcopal y el colegio de San Froilán, en el lado de mediodía; las catorce "casas de las boticas" y algunas casas capitulares de la antigua calle Candamio, en la parte meridional; los seis cubos de muralla, y sobre todo, con más detalle, el antiguo conjunto de "Puerta Obispo" que cerraba el espacio por la zona de levante; también está la vieja lonja catedralicia en el norte. Las diferencias entre un dibujo y otro se limitan básicamente a la zona norte de la plaza, ya que, en un caso, se dibujan las citadas casas motivo de derribo que cerraban hasta entonces esa parte de Regla, y en el otro, en el de la izquierda, se muestra ya el espacio que queda una vez realizado dicho derribo a la par que se dibuja el nuevo "paredón" o "mirador" allí levantado, con el que se culminaba la ampliación y ornato por dicha zona norte (tema que fue el motivo del litigio que determinó la ejecución del presente documento gráfico).



En el centro del dibujo se alza el edificio catedralicio leonés, del que se hace una interpretación bastante distanciada de la realidad. La planta se corresponde con el edificio sacro gótico, pero los detalles relativos a las fachadas, las torres, y sobre todo, la ausencia del claustro nada tienen que ver con la fisonomía que por aquellas fechas tenía la iglesia mayor de León. Tampoco denota fidelidad al conjunto la total desvinculación de la cabecera gótica respecto de la muralla.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno. Está restaurado y reforzado, como se muestra en la parte posterior, en el vuelto del dibujo.

9. Técnica: Dibujo a mano alzada y con tinta sepia. Rotulación y explicación manuscrita sobre el papel.

10. Medidas: 58,5 x 45,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto todas la anotaciones se ha escrito en lengua latina*: Tota haec domus est eiusden episcopi* (figura, en ambos dibujos, delante del edificio correspondiente al palacio episcopal y la antigua estructura de "Puerta Obispo") / *Rua* (se indica, en ambos casos, en cada una de las cinco calles que salen de la plaza, y se corresponde con las entonces denominadas Ferrería de la Cruz —hoy calle Ancha—, Villapérez, Canónica, Candamio —actual Dámaso Merino— y Rua nueva —hoy Mariano Berrueta— y Paloma-Cardiles) / *Domus destructus* (delante del conjunto de casas del lado norte que se derriban para hacer el "paredón de Regla, dibujadas en la versión de la plaza de la parte derecha") / *Reedificatio* (delante del nuevo edificio o "paredón" que cierra la ampliación de la plaza en el lado norte en el dibujo de la parte izquierda) / *Angiportus* (se anota en ambos dibujos y se refiere al callejón que existía entre el "corral de Sahagún" y el nuevo "paredón" reedificado —en la versión de la izquierda— y el mismo callejón detrás de las casas motivo de derribo que aún están dibujadas en la versión derecha de la imagen) / *Omnes iste domus sunt eiusdem ecclesiae et capituli* (delante de las "casa

de las boticas" que cierran el recinto por la parte occidental) / *Atrium epi. ojo* (delante de la fachada lateral del palacio episcopal en el lado sur) / *Fons* (junto a la fuente dibujada en el atrio catedralicio).

En el vuelto del dibujo: *Retrato de la iglesia de León con su sitio plaza y casas que se hizo para informar de la verdad da los Ilmos. Cardenales de la Congregación de los Obispos* (en la parte superior) / *Letra f, leg. 4, nº 5 desta Santa Cathedral* (en la parte inferior).

12. Escala: No.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: El dibujo de la catedral leonesa y del espacio urbano circundante, que se conserva en el Archivo Catedral de León, forma parte de la documentación relacionada con un pleito mantenido entre el Cabildo catedralicio leonés, los representantes de la ciudad y algunos vecinos del cercano "corral de Sahagún" que se consideraron perjudicados por el proyecto de modificación de la plaza de Regla. El motivo del litigio era la ampliación de dicha plaza propuesta por los representantes de la Catedral, con el consiguiente derribo de cuatro casas cercanas al corral de Sahagún en el lado norte. Con esa intervención se pretendía ampliar el recinto para darle mayor amplitud ante las múltiples celebraciones que en ella tenían lugar y las complejas funciones que iba adquiriendo la plaza, convertida de hecho en la plaza mayor de la ciudad. El proyecto culminaba con la construcción de un nuevo "paredón" o "mirador" destinado a las dignidades catedralicias, que debería cerrar por el lado norte la plaza y conferir mayor ornato al espacio público leonés, como afirmaban los representantes del Cabildo catedralicio en sus declaraciones testimoniales durante el pleito, resuelto a favor del Cabildo. De hecho el proyecto del nuevo edificio del "paredón" —dibujado en la versión izquierda de la plaza— fue encargado a maestros prestigiosos como Bartolomé de Carrancejas y Juan del Ribero Rada, autores de las dos trazas que también figuran intercaladas en los folios del mencionado pleito. De ambos proyectos sería seleccionado finalmente el del maestro cántabro, quien concibió tal mirador con una fachada abierta con amplios vanos enmarcados por pilastras de factura plenamente clasicista, tal y como se contempla en el citado documento. La nueva fábrica del "paredón" se realizó entre 1579 y 1583, conforme a los esquemas de Juan del Ribero y respondía a su función de mirador o palco, con una planta rectangular y de escasa anchura, como se observa en el presente dibujo con el término *reedificatio*.

La discusión sobre la necesidad, beneficios, o posibles perjuicios de la modificación y ampliación espacial de la plaza de Regla es la principal razón del dibujo que venimos comentando, ya que con él se pretendía informar de cómo estaba configurado hasta entonces el recinto y como resultaría una vez culminado el derribo de las cuatro casas del lado norte, para dar más cabida al recinto y cerrarlo con el llamado "paredón". Por todo ello, el aspecto que más se destaca en el presente documento gráfico es el espacio público de la plaza y el "antes" y el "después" de los edificios colindantes y no tanto el templo catedralicio, del que se hace una curiosa interpretación bastante distanciada de la realidad. Aunque, como ya se ha señalado, la planta se corresponde con el edificio sacro gótico leonés, las fachadas dibujadas denotan un gran distanciamiento con el alzado del imafronte del siglo XVI (realizado por Juan de Badajoz y Juan López), que hoy conocemos por algunas fotografías previas a su demolición, tras la restauración de la catedral en el siglo XIX y comienzos del XX. Tampoco las torres ofrecen una imagen veraz, y sobre todo, llama la atención la ausencia del claustro, uno de los elementos más definitorios del conjunto catedralicio en aquellas fechas. En esa línea de escaso rigor con los esquemas arquitectónicos de la catedral sobresale la total desvinculación de la cabecera gótica respecto de la muralla, máxime cuando sí se han dibujado seis cubos de muralla en la zona de levante.

La prioridad en señalar los aspectos propiamente urbanos se pone de nuevo de manifiesto en la representación de las denominadas "casas de las boticas", viviendas pertenecientes al Cabildo catedralicio en cuyos soportales se celebraban actividades mercantiles, ubicadas en la parte occidental de la plaza. También se ha tenido muy en cuenta el trazado de las calles colindantes o las que partían de la plaza y los detalles relativos al conjunto de viviendas que configuraban el "corral de Sahagún", en la zona de acceso a la calle Villapérez, emplazamiento que constituía el origen del litigio. En menor medida destaca la ubicación de la "casa de la lonja catedralicia", que se dibuja exenta en la parte norte, junto a la calle Canónica Vieja, donde unos años después (1637) sería totalmente reconstruida por Juan de Naveda con esquemas barrocos. En el atrio de la catedral, perfectamente delimitado, se ha dispuesto una pequeña fuente o caño, ornada

con dos leones, que desde época medieval servía de abastecimiento de agua a esta parte de la ciudad, pero que sufrió un cambio importante a mediados del siglo XVI de la mano de Juan de Badajoz *el Joven*.

Siguiendo las directrices marcadas por el dibujo, podemos observar que en la parte meridional del entorno urbano del templo catedralicio se alzaba el antiguo palacio episcopal, unido en su lado nororiental a la zona amurallada denominada "Puerta Obispo". Su ubicación y características corresponden a los esquemas habituales de las sedes catedralicias francesas, con las que el viejo palacio debía de mantener ciertas analogías funcionales y espaciales. La residencia y "oficinas" del obispo se configuraban como un amplio conjunto, posiblemente integrado por distintas dependencias y patios dentro del recinto murado leonés. Aunque en el presente dibujo únicamente figura un edificio rectangular, dispuesto de norte a sur, con la fachada principal orientada hacia el templo, los documentos del siglo XVI confirman que la vieja residencia contaba con jardín, patios, corredores, corral y cárcel del obispado. El estado de conservación del palacio episcopal fue siempre motivo de atención de los prelados y responsables capitulares. Su reforma y nueva construcción barroca se llevó a cabo en los siglos XVII y XVIII, fecha esta última de la actual configuración. Uno de los aspectos más relevantes de este documento gráfico es la demostración de la total comunicación del palacio con la iglesia catedral a través del pasadizo que discurría sobre la muralla y la antigua "Puerta Obispo", en atención a esta vinculación episcopal. Dicho pasadizo estaba abierto en el segundo rellano y escalera del palacio, desde él también se accedía al provisorato, ubicado en los cubos de la muralla que cerraban esta zona, así como a otras dependencias relacionadas con el obispado. Este conjunto de dependencias y pasadizo, levantado desde la Edad Media sobre la vieja muralla, figura perfectamente reflejado en el dibujo y es uno de los documentos gráficos más representativos que nos permite conocer su existencia y características antes de ser derribado por Demetrio de los Ríos en 1910-1911 con el fin de "aislar" la catedral gótica conforme a los criterios de restauración del siglo XIX.

Entre las distintas aportaciones de este dibujo también hay que señalar la que corresponde al antiguo "colegio de San Froilán", ubicado en la parte meridional de la plaza, junto al antiguo palacio episcopal. Por lo que nos ofrece el dibujo se trataba de un conjunto de sencilla construcción, con patio interior y fachada renacentista, sobre el que años más tarde se fundaría y construiría un nuevo seminario, bajo la misma advocación y gracias al patrocinio del obispo Cuadrillero (1780-1786), germen del actual conjunto del seminario conciliar diocesano que en 1896-1925 realizaría el arquitecto Juan Bautista Lázaro.

15. Unidades de descripción relacionadas: Forma parte de la documentación generada en el *Pleito litigado sobre hazer los paredones con galería de Regla, para adorno de la plaza*, que se conserva en el Archivo Catedral de León. Junto a este dibujo se encuentran dos trazas del alzado y fachada del "paredón" o "mirador" de la plaza de Regla, una de Juan del Ribero Rada y otra de Bartolomé de Carrancejas (A.C.L., doc. 5.787, carpeta 175, f. 28). El carácter clasicista de esas dos trazas determina su no inclusión en este trabajo.

16. Bibliografía: Campos Sánchez-Bordona, Mª D., 1992, pp. 145-150; Rivera Blanco, J., 1993; Campos Sánchez-Bordona, Mª D. y Pereiras Fernández, Mª L., 2004, pp. 575-586; Campos Sánchez-Bordona, Mª D. y Pereiras Fernández, Mª L., 2005, pp. 330-346, y 402; Cavero Domínguez, G., Fernández González, E. y Galván Freile, F., 2007; Morais Vallejo, E., 2008, pp. 167-190.

Mª Dolores Campos Sánchez-Bordona y Joaquín García Nistal

160. Proyecto para la realización del tejado, y el falso despiece isódomo de los muros de la iglesia parroquial de San Julián de Banzo (Huesca)

1. Título: Proyecto para la realización del tejado, y el falso despiece isódomo de los muros de la iglesia parroquial de San Julián de Banzo (Huesca).

2. Fecha: 1581.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Huesca. Archivo Histórico Provincial de Huesca [A.H.P.H.].

5. Signatura: ES/AHPHU - 012071/000005, y ES/AHPHU - 012071/000006.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un juego de dos hojas, con un diseño diferente en cada una de ellas. En la primera figura la planta de la iglesia de San Julián de Banzo, levantada a finales del siglo XII, o a comienzos de la centuria siguiente, de una sola nave y testero recto, en la que se refleja, con suma ingenuidad, su sistema de cubierta, una solución muy sencilla, conformada por dos potentes arcos diafragma —cuyos perfiles, ligeramente apuntados, se han representado abatidos aprovechando el grosor, sin duda, exagerado, de sus respectivas proyecciones sobre el plano—, y una techumbre de madera a dos aguas o vertientes. En la segunda hoja se representa un lienzo mural con un despiece isódomo.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. Los soportes han sido restaurados.

9. Técnica: En los dos diseños se percibe un rasguño previo a regla —y a compás en el caso de aquel que recoge la planta con la proyección del sistema de cubierta—, que se ha entintado con posterioridad.

10. Dimensiones: El papel con el diseño de la solución de cubierta mide 38,7 x 29,2 cm; aquel en el que se recoge el falso despiece isódomo, 26 x 34,5 cm.

11. Anotaciones: No.

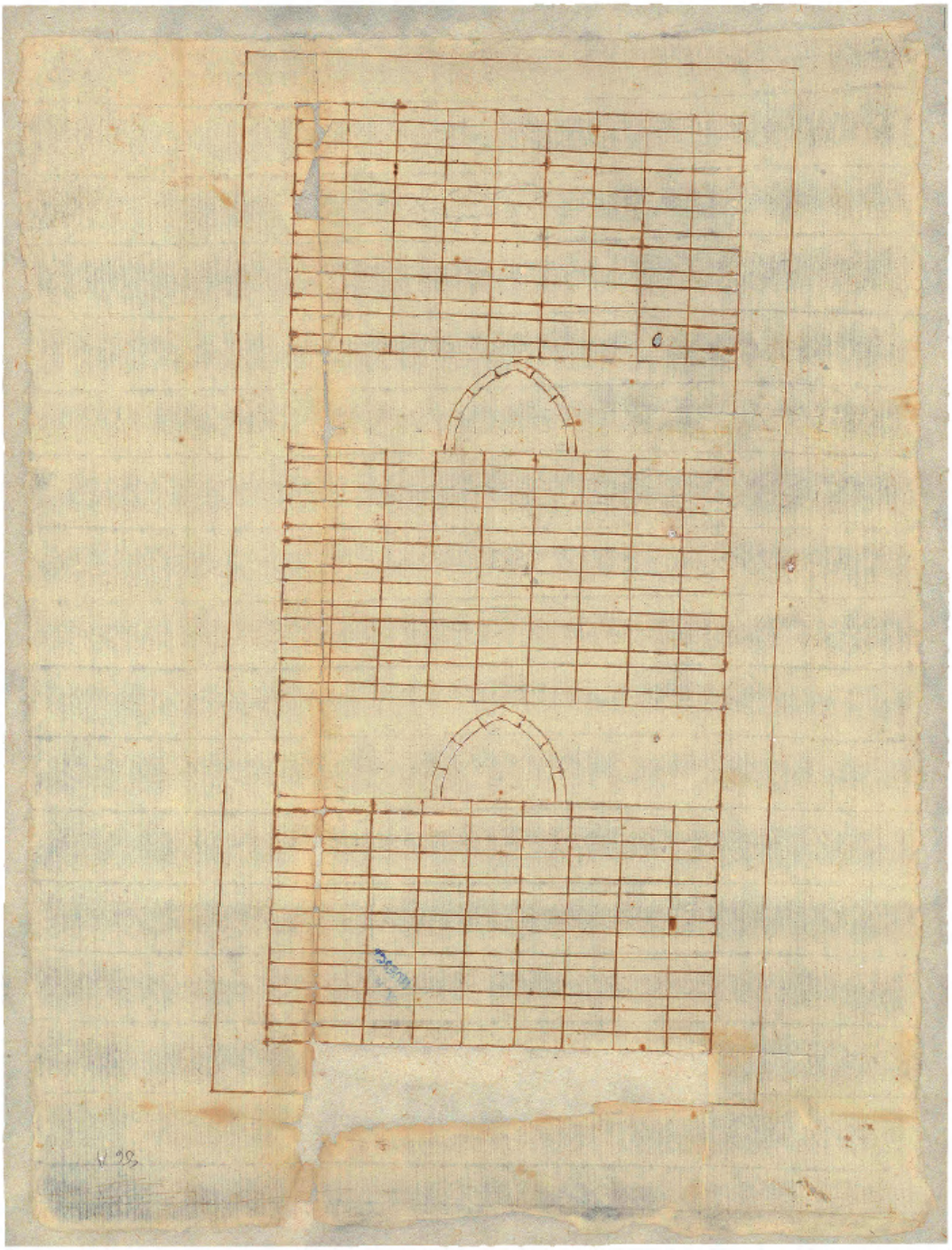
12. Escala: No.

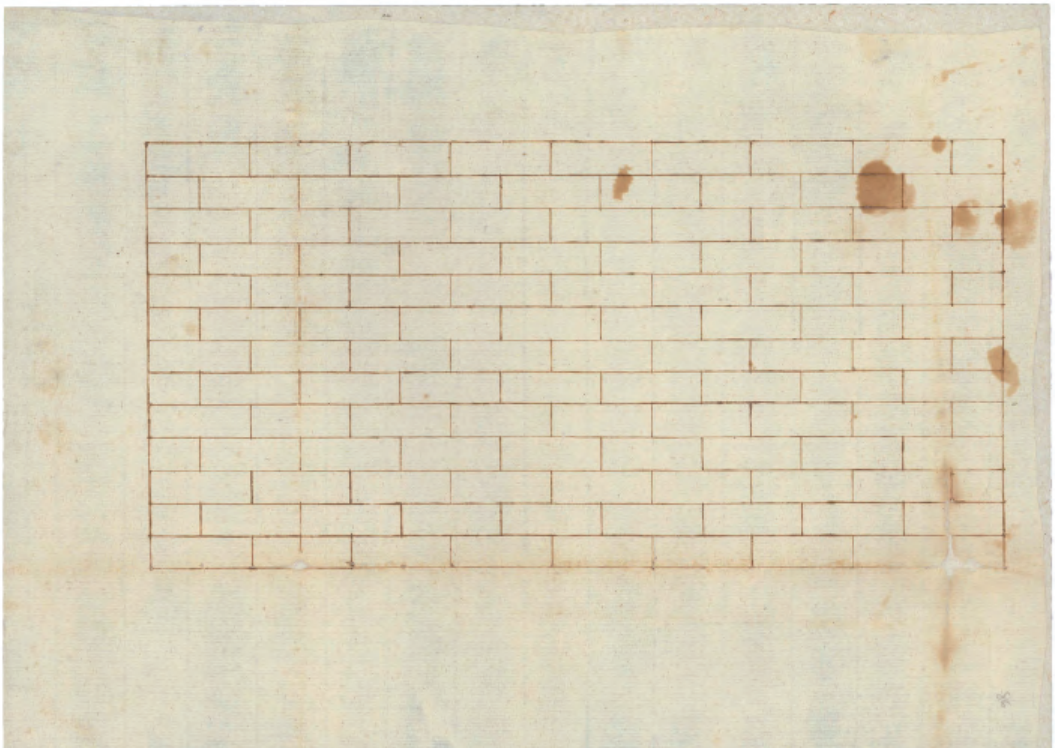
13. Observaciones: Las dos hojas, con sus respectivos diseños, forman parte de la capitulación firmada entre los representantes del concejo de San Julián de Banzo y el maestro Juan de Mendizábal para la sustitución de la techumbre de madera de la iglesia parroquial de la localidad, y la realización de otras obras en el templo [A.H.P.H., Miguel de Mur, 1581 (966), ff. 85 r-90 v (Loporzano, 9-III-1581)]. Las dos hojas, con sus respectivos dibujos, se encontraban insertas entre los ff. 85 y 87, de donde fueron extraídas.

14. Comentario: Los representantes del concejo de San Julián de Banzo encomendaron la ejecución de ciertas reformas en la iglesia parroquial de la localidad —construida a finales del siglo XII, o a comienzos de la centuria siguiente—, al maestro Juan de Mendizábal, obrero de villa habitante en Jasa (Huesca), mediante un contrato firmado en Loporzano (Huesca) el 9 de marzo de 1581.

El acuerdo contemplaba diferentes actuaciones. En primer lugar, la sustitución de la cubierta de la iglesia, pero también, la realización de un rafe de ladrillo, y finalmente, la *lavadura y pinceladura* de sus muros interiores. El texto dispositivo se acompañó de los dos diseños que estudiamos. El primero refleja la planta de la iglesia, de una sola nave y testero recto, y su sistema de cubierta, una solución construida a partir de dos arcos diafragma cuyos perfiles, ligeramente apuntados, se han plasmado abatidos, aprovechando el grosor —absolutamente desmesurado— de sus respectivas proyecciones sobre el plano. Sobre ellos tenía que disponerse una cubierta de madera a dos aguas o vertientes, cuya composición no resulta evidente, dado que las líneas aparentemente correspondientes a las vigas que habrían de cabalgar sobre los arcos siguiendo el eje direccional del templo aparecen interceptadas por las de la tablazón, generando una suerte de cuadrícula, difícilmente inteligible.

Por su parte, el segundo dibujo parece reflejar el tipo de despiece que quería desplegarse sobre los lienzos murales del edificio. Se trata de un instrumento muy sencillo que refleja un aparejo regular "a sogas", isódomo, pero que reviste un gran interés, dado que constituye el único testimonio gráfico conocido hasta el momento realizado para la ejecución de este tipo de revestimientos, que habrán de alcanzar un amplio predicamento —no solo en tierras aragonesas— desde





comienzos del Quinientos, cuando la progresiva diferenciación entre arquitectura "al romano" y arquitectura arqueológicamente clásica termine llevando a la conclusión de que la consecución de unas obras más acordes con la *venusta species* —el alma de la belleza definida por Vitruvio— pasaba, entre otras cosas, por la uniformización y regularización de las superficies murales de los edificios mediante revocos de este tipo, pincelados "al arte de la piedra", que, en efecto, acabarán convirtiéndose en uno de los medios más sencillos y eficaces tanto para dotar de cierta "clasicidad" a las fábricas construidas en este momento, como para afrontar la "redefinición a la clásica" de las preexistentes, como es el caso de la iglesia de San Julián de Banzo.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha señalado en el apartado "Observaciones", las dos hojas, con sus respectivos dibujos, forman parte del contrato suscrito por los representantes municipales de San Julián de Banzo con el maestro Juan de Mendizábal para la sustitución de la cubierta lígnea de la iglesia del lugar, y la ejecución de otras actuaciones en el edificio [A.H.P.H., Miguel de Mur, 1581 (966), ff. 85 r-90 v, (Loporzano, 9-III-1581)]. Asimismo, conviene reiterar que las dos hojas, con sus respectivos instrumentos de representación gráfica, se encontraban insertas entre los ff. 85 y 87, de donde fueron extraídas. Le sigue la indemnidad, en el f. 92 r-v, (Jasa, 17-III-1581):

/f. 85 r/ *Capitulacion y concordia presente ha seydo fecha tractada y concordada entre los magnificos jurados concejo y universidad vezinos y habitadores del lugar de Sant Julian de Banzo de la parte una y maestre Juan de Mendicabal obrero de villa habitante de presente en el lugar de Jassa de la parte otra en y acerca de labrar hazer y obrar la obra y cosas de la yglesia parrochial de Sant Julian de dicho lugar de Sant Julian de Banzo la qual es del tenor siguiente. / Et primeramente* (tachado: *ha seydo*) *es pacto y condicion entre las dichas partes que dichos jurados concejo y universidad de dicho lugar dan ha obrar y hazer a dicho maestre Juan de Mendicabal la obra, o, por mejor decir el tejado dende el arco que esta en el coro de dicha yglesia hatta* (sic) *donde esta el*

Sancto Sacramento y el altar mayor con fusta redonda cipillada de pino tablas ochenas cimentadas cipilladas y puestos listones debaxo para que dichas tablas pongan encima de los listones para que no parezca ninguna juncta conforme y de la mesma echura y manera de las tracas infrainsertas y siguientes las quales es del tenor siguiente /f. 85 v en blanco/ /Aquí se insertaban los diseños/ /f. 87 r/ *Item es pacto y condicion entre las dichas partes que dicho maestre Juan de Medicabal haya de obrar y hazer en dicha yglesia un rafe de cinco ylladas en somo las paredes que agora estan todo de regola dende el dicho arco del coro hatta el dicho retablo o altar mayor de dicha yglesia assentados con calcina y arena. / Item es pacto y condicion entre las dichas partes que dicho maestre Juan de Mendicabal haya de derribar el tejado de dicha yglesia y volberlo ha hazer de nueuo con vente y un fuste y con toda la fusta y cosas sobredichas y en la presente capitulacion y concordia se contiene y esto se ha de hazer sin derribar los arcos de dicha yglesia que de presente estan echos y sin sobir mas las paredes de dicha yglesia de lo que agora y de presente estan. / Item es pacto y condicion entre las dichas partes de dicho* (tachado: *Juan de*) *maestre Juan de Mendicabal que haya de labar y labe las paredes de dicha yglesia con alchez y calcina y cantiallas y si dichas paredes de dicha yglesia hizieren algun sentimiento mas de lo que hagora hay y an hecho que se haya de hazer y reparar a costas de la dicha promicia de dicha yglesia. / Item es pacto y condicion entre las dichas partes que dicho maestre Juan de Mendicabal haya de labar y labe pincelar y pincele las paredes* /f. 87 v/ *del coro de dicha yglesia y le hayan de pagar y paguen dichos jurados concejo y universidad de dicho lugar dicha lavadura y pinceladura conforme la demas obra. / Item es pacto y condicion entre las dichas partes que dicho maestre Juan de Mendicabal se haya de traer y trayga toda la manobra que para dicha obra habra menester a sus costas. / Item es pacto y condicion entre las dichas partes que la fusta que de presente esta en la dicha yglessia y obra* (tachado: *haya de ser y sea*) *assi* (tachado: *gruessa*) *tablas palos gruesa como menuda ha*(entre líneas: *ya de ser y sea*) *para el seruicio de dicha obra de dicha yglesia y para dicho maestro. / Item es pacto y condicion entre las dichas partes que dicho maestro Juan de Mendicabal haya de hazer y haga dicha obra sin derribar cossa ninguna sino el dicho tejado y a cobrir y sacar el agua de dicha yglesia por todo el mes de agosto primer vinyente del anyo 1580 y uno y toda la demas obra a de acabar de hazer y darla echa y acabada para dia y fiesta de Todos Sanctos primera vinyente del mes de nouiembre del sobredicho anyo de 158*(0) *y uno conforme a las dos sobreinsertas formas y tracas.* /f. 88 r/ *Item es pacto y condicion entre las dichas partes que dicho maestre Juan de Mendicabal haya de poner y ponga si querra toda la manobra que para dicha obra habra menester dentro de dicha yglessia y tener y guardarla hay. / Item es pacto y condicion entre las dichas partes que dichos jurados concejo y universidad hayan de dar y daran a dicho maestre Juan de Mendicabal siempre que querra una concellada para hazer y adobar dentro el termino de dicho lugar de Sanct Julian de Banzo una carretera para que por ella puedan traer toda la manobra y probision con carros para dicha obra. / Item es pacto y condicion entre las dichas partes que dichos jurados concejo y universidad de dicho lugar hayan de dar y den a dicho Juan de Mendicabal dentro todo el tiempo que le durara de obrar y hazer la obra de dicha yglesia francamente y en gratia* (tachado: *un*) *y en el dicho lugar y termino de Sanct Julian de Banzo una cassa para el y su compania y libertad para* (tachado: *cortarse lenya*) *cortar y tomar lenya del monte, o, montes de dicho lugar para su seruicio y que pueda tener dicho maestro para su seruicio, o, para traer manobra para dicha obra una cabalgadura franca sin pagar erbage y qualquiere carreteria, o, cabalgadura que trugere provission para dicha obra puedan pacer guardando pan y vino por donde querran francamente.* /f. 88 v/ *Item es pacto y condicion entre las dichas partes que dichos jurados consejo y universidad de dicho lugar de Sanct Julian de Banzo hayan de dar y pagar daran y pagaran a dicho maestro Juan de Mendicabal quinientos sueldos jaqueses hatta por todo el mes de março presente de dicho anyo de 158 y uno en parte y pago de dicha obra* (tachado: *de dicha yglesia*) *y de dicha primicia de dicha yglessia de dicho lugar de Sanct Julian de Banzo. / Item es pacto y condicion entre las dichas partes que los dichos jurados concejo y universidad de dicho lugar prometen dar y pagar por dicha obra a dicho maestre Juan de Mendicabal todo aquel precio que quatro hombres diran tassaran pronunciaran con juramento a descargo de sus conciencias* (tachado: *los quales quatro hombres*) *de los dichos quatro hombres hayan de tomar los dichos jurados y concejo dos el uno que sea maestro de villa perito en dicha arte y el otro labrador y los otros dos*

hombres asimesmo que sea el uno maestro de villa perito en dicha arte y el otro labrador haya de tomar y tome dicho maestre Juan de Mendicabal el qual precio le pagaran y daran de la rendacion que sacaran de la promicia de dicha yglessia parrochial de dicho lugar de Sanct Julian saluo que se tendran cient /f. 89 r/ *sueldos para el seruicio de dicha yglesia parrochial de dicho lugar. / Item es pacto y condicion entre las dichas partes que pasado que hayan los tres anyos contaderos y siguientes del dia de la testificata de la presente capitulacion en adelante de la arredation de dicha primicia de dicha yglesia parrochial de dicho lugar de Sanct Julian de Banzo restaran a deber halgo los dichos jurados y concejo de dicho lugar de Sanct Julian de Banzo a dicho maestre Juan de Mendiçabal el qual tenga poder en tal casso de tomar a su mano todo el precio de la rendacion saluo los dichos cient sueldos que nos reseruamos pora el seruicio de dicha yglesia, o, la misma primicia lo que mas querra y bien visto le será hasta que sea del todo acabado de pagar conforme dichos quatro hombres diran reconosceran y tassaran y no mas. / Item es pacto y condi* (sic) *entre las dichas partes que dicho maestro Juan de Mendicabal haya de dar y de* (tachado: *como*) *dos fianzas tutas y seguras para todo lo sobredicho a contentamiento de dichos jurados y concello de dicho lugar el qual dio luego y de presente por tales fianzas a los magnificos Jayme Diest y a Anthon* /f. 89 v/ *Ballarin vezinos y habitadores de la villa de Bolea presente los quales simul et in solidum tales fianzas se constituyeron y dichos jurados y concejo de dicho lugar de Sanct Julian de Banzo tomaron.* /f. 90 r en blanco/ /f. 90 v/ *Testes Miguel Alaman y Martin de Cipres habitantes de presente en el dicho lugar de Sanct Julian / Yo dicho Anton de Securun atorgo lo sobredicho / Yo Jayme Diest atorgo lo sobredicho / Yo Anton Ballarin atorgo* (sic) *lo sobredicho / Yo Mig*(u)*el Alaman soi testigo de lo sobredicho y me firmo por los aca antes y lotro testigo que dixeron no sabian escribir.*

/f. 91 r-v, en blanco/ /f. 92 r/ (Al margen: *Indepnidad*) / (Al encabezamiento: *Die decimo septimo mensis martii anno 1581*) / *En el lugar de Jassa que nosotros Juan de Mendiçabal obrero de villa y Vrianda Ballerin conjuges* (tachado: *vezin*) *habitantes en el lugar de Jassa los dos junctamente y cada uno de nos por si y por el todo de grado etc reconoscemos que quanto quiere que vosotros los magnificos Jayme Diest infanzon y Anthon Ballerin vezinos y habitadores de la villa de Bolea y a qualquiere de vos os hayays de obligar en entrarme fianza en y sobre la obra y hazienda que nosotros dichos conjuges tomamos ha hazer y obrar de la yglesia parrochial del lugar de Sanct Julian en un acto obligatorio el qual* (tachado: *acto y nombre de notario*) *acto quiera haber aqui et e el callendario y nombre de notario aquel testificante por nombrados challendados deuidamente y segun fuero y dicha obra y restitucion se esguarde hazer y obrar por nosotros y no por vosotros por tanto nosotros dichos conjuges simul et in solidum prometemos y nos obligamos seruar y guardaros indempnes de dicha fianzeria y obligation.* /f. 92 v/ *Testes maesse Martin Guillen pintor vezino de Huesca y Perez de Sanctper habitante de presente en el dicho lugar de Jassa. /* (Suscripción autógrafa: *Yo Martin Guillen soi testigo de lo sobredicho y me firmo por los atorgantes y lo otro testigo que diseron no sabían escribir*).

16. Bibliografía: Sobre los revocos homogenizadores delineados mediante falsos despieces isódomos a imitación de los interiores de cantería, pincelados "al arte de la piedra", véase: Ibáñez Fernández, J., 2005, pp. 119-121; Ibáñez Fernández, J., 2008, pp. 69-70; Ibáñez Fernández, J., 2015, pp. 63-64; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., 2016, pp. 177-1178.

Javier Ibáñez Fernández

161. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Sipán (Huesca)

1. Título: Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Sipán (Huesca).

2. Fecha: 1581.

3. Autor: Domingo de Almazor.

4. Localización: Huesca. Archivo Histórico Provincial de Huesca [A.H.P.H.].

5. Signatura: ES/AHPHU - MPGD/000001/000011.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño recoge la planta de una iglesia de una sola nave, testero recto, y articulada en tres tramos, con las representaciones abatidas, en alzado sobre el plano, de puertas y vanos de diferentes formatos y dimensiones, así como la proyección de las tres bóvedas de crucería que habrían de voltearse sobre el el buque del templo. Todas ellas responden a un mismo diseño construido sobre una solución de terceletes de cinco claves, en la que la polar y las subsidiarias están unidas mediante ligaduras rectas. La longitud de estos nervios parece trasladarse a los diagonales para señalar cuatro nuevas claves de las que arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría prácticamente especular, sendos combados de perfil convexo que alcanzan los terceletes poco antes de su encuentro generando una nueva teoría de claves de las que nacen otros combados de perfil cóncavo, con un punto de inflexión en su desarrollo, que van a morir a los puntos medios del tramo, generando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos característicos pies de gallo quebrados mediante doble conopio.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: 42,5 x 28 cm.

11. Anotaciones: No.

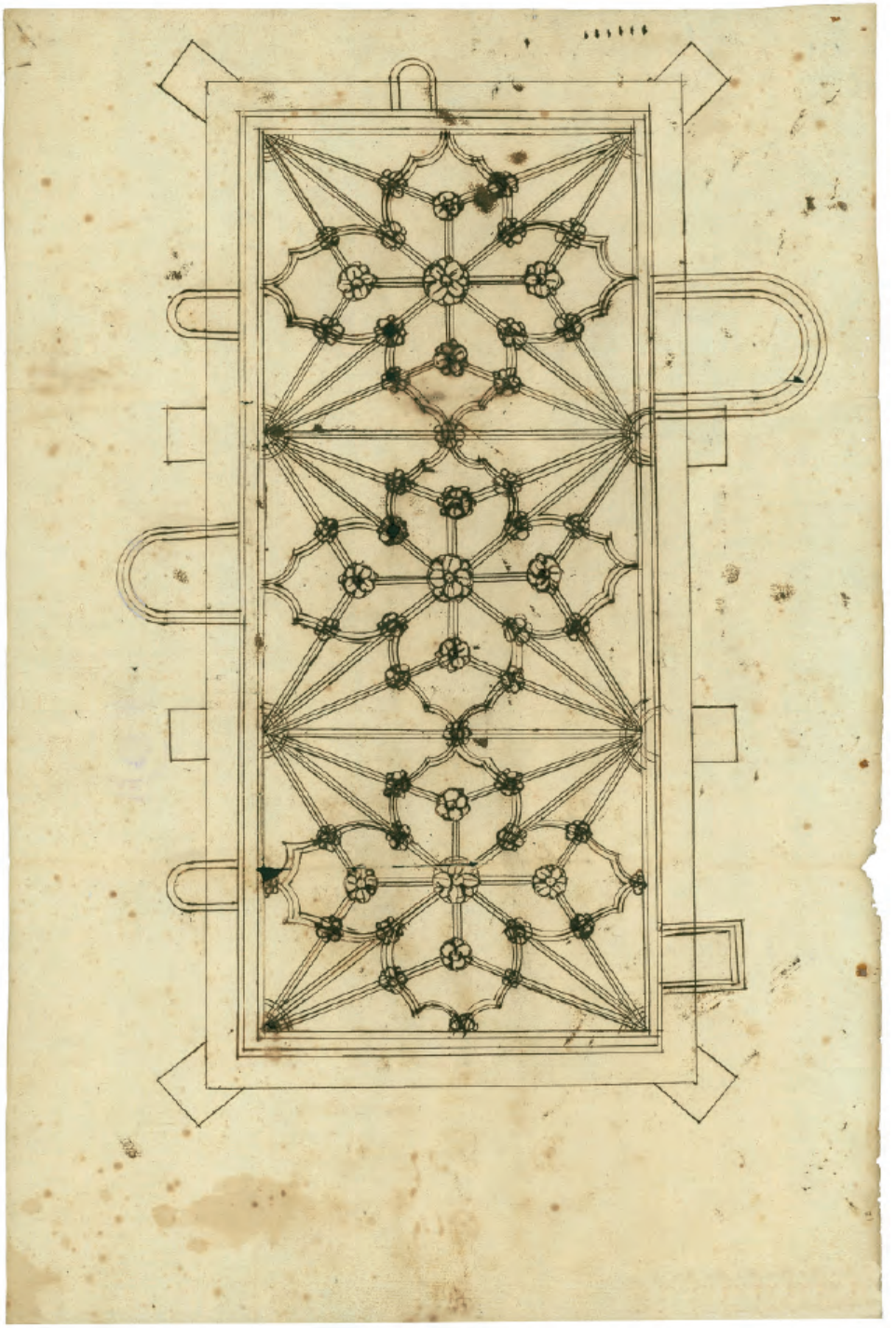
12. Escala: Sí, en el extremo superior derecho, junto al testero del templo. Cuenta con siete equiparticiones. La escala mide 40 mm, y se señalan unidades de 20 y 5 mm. No se indica unidad de medida.

13. Observaciones: El diseño forma parte de la capitulación suscrita entre los representantes del concejo de Sipán y el maestro Domingo de Almazor para la construcción de la iglesia parroquial de la localidad [A.H.P.H., Luis Navarro, 1580-1581 (962), f. 321 r, más 7 hojas sin foliar, y f. 322 r, (Sipán, 9-XI-1581); documento publicado en Morte García, C., 1987, pp. 233-238]. El dibujo se encontraba justo antes del f. 322, de donde fue extraído.

14. Comentario: Ante el mal estado en el que se encontraba la iglesia del lugar de Sipán, su concejo decidió derruirla y levantar otra nueva, contratando su construcción con Domingo de Almazor, maestro de villa, vecino de Huesca, el 9 de noviembre de 1581. La capitulación se acompañó del presente diseño, en el que se reflejó el esquema general de la planta del edificio —de una sola nave, testero recto, y articulada en tres tramos—; se dejó constancia de los puntos en los que debían abrirse las puertas y vanos de iluminación, recurriendo a su representación abatida, es decir, en desarrollo vertical sobre el plano, interceptando el grosor de los muros y proyectándolos hacia el exterior, y se plasmó la solución de crucería de las bóvedas.

El acuerdo prescribía que, *de la parte de fuera*, los lienzos murales tenían que ser *de piedra picada*, *y de la parte de dentro*, *de piedra escaciada*, esto es, de mampostería, *poniendo empero*, *de ocho a ocho palmos*, *su piedra travesera en cada filada asta subir toda la piedra*. El texto dispositivo no resulta tan explícito con respecto a la naturaleza de las bóvedas —que debían *ser* (de punto) *redondo*, es decir, vaídas—, pero la preocupación demostrada porque pudiera conseguirse una perfecta correspondencia entre sus jarjas o enjarjes y los contrafuertes —que habrían de elevarse *asta dar respaldo a dicha cruceria*—, permite intuir que las partes contratantes albergaron la intención de voltearlas utilizando nuevamente la piedra.

Almazor también se comprometió a disponer un coro elevado a los pies del templo, a *dexar un arco para la capilla de Nuestra Señora*, a realizar *una predicadera* —un púlpito— de ladrillo y yeso, a *enrejo-*



lar y anivelar los suelos, y a levantar un campanario con piedra sillar, mampostería, tapial y ladrillo. Por su parte, los representantes del concejo acordaron concederle el despojo de la iglesia anterior y resolvieron satisfacer sus emolumentos a través de dos vías, en primer lugar, consignándole la primicia del lugar durante un plazo de veintiséis años —desde 1583 hasta 1608—, reservando doscientos sueldos anuales *para el sustento de los gastos ordinarios de la dicha iglesia*, y en segundo lugar, mediante la entrega de mil sueldos, que se le hicieron efectivos en el momento de la suscripción del acuerdo.

Carecemos de cualquier otro dato sobre el proceso constructivo del templo, pero el estudio de la iglesia tal y como ha llegado hasta nuestros días permite descubrir que las obras se desarrollaron, en buena medida, conforme a lo establecido. Tan solo se percibe una pequeña variación en el diseño de las bóvedas, ya que, al final, se tendieron unas ligaduras rectas, señalando unos lomos inexistentes, que recorren los ejes de los cascos en toda su extensión, y una modificación, sin duda, más significativa, en la construcción del campanario, cuyas caras exteriores terminaron levantándose, única y exclusivamente, con piedra sillar perfectamente escuadrada.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha señalado en el apartado "Observaciones", el dibujo forma parte del contrato firmado por los representantes municipales de Sipán con el maestro Domingo de Almazor para la construcción de la iglesia del lugar [A.H.P.H., Luis Navarro, 1580-1581 (962), f. 321 r, más 7 hojas sin foliar, y f. 322 r, (Sipán, 9-XI-1581); documento publicado en Morte García, C., 1987, pp. 233-238]. Asimismo, interesa subrayar que el instrumento de representación gráfica se encontraba justo antes del f. 322, de donde fue extraído.

16. Bibliografía: Morte García, C., 1987; Ibáñez Fernández, J., 2005, p. 58; Ibáñez Fernández, J., 2010b.

Javier Ibáñez Fernández

162. Croquis de la iglesia parroquial de Santa Fe de Zaldivia (Guipúzcoa)

1. Título: Croquis de la iglesia parroquial de Santa Fe de Zaldivia (Guipúzcoa).

2. Fecha: 1581.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Pamplona. Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P.].

5. Signatura: A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 71 - nº 1, f. 162 r.

6. Descripción, alcance y contenido: Este sencillo croquis, inédito y de autoría anónima, representa de forma muy esquemática la planta de la iglesia parroquial de Zaldivia, de una sola nave, con crucero saliente en planta, cabecera de trazado semicircular y una capilla adosada al primer tramo del lateral del Evangelio, además del coro dispuesto a los pies; un edificio al que se accede a través de dos puertas dispuestas a ambos lados de la nave. El rasguño, delineado en su mayor parte a mano alzada con tinta de una misma tonalidad oscura, fue realizado en 1581 con objeto de señalar el espacio ocupado entre el paso de acceso a la capilla ubicada en el lado izquierdo de la nave y los bancos de la iglesia, cuya posesión defendieron Domingo de Zabala y su mujer, señores de la casa solar de Arrue, en un pleito juzgado ante los tribunales eclesiásticos del obispado pamplonés contra los responsables de la iglesia parroquial (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 71 - nº 1).

Altar maior
Cruzero
Cruzero
Canos.
Capilla
Puerta.
Puerta
Calle
Coro

El boceto muestra el espacio que ocupan los *bancos*, tanto en la zona de la nave que precede al crucero, dispuestos en dos hiladas separados por una *calle*, como los asientos colocados en los brazos del crucero, muy próximos al púlpito en el caso de los dispuestos en el lateral derecho. Por su parte, en el lateral del Evangelio se dibuja el lugar ocupado por la capilla objeto del conflicto, en la que con una retícula de líneas se señala el espacio de paso que está siendo objeto de disputa. Igualmente se reseña la zona del coro a los pies del templo y las dos entradas al edificio situadas a ambos lados de la nave.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Trazado con tinta de tonalidad oscura, en su mayor parte a mano alzada, con el empleo de regla en algunas partes.

10. Dimensiones: 30 x 21 cm.

11. Anotaciones: En el recto del dibujo se realizaron inscripciones alusivas a la identificación de las diferentes partes del templo: *Altar mayor* / *Cruzero* (dos veces) / *Capilla* / *Puerta* (dos veces) / *Calle* / *Coro* / *Bancos* / *Pulpito* (estas dos últimas palabras, escritas con una tinta ocre más clara). En el extremo superior derecho las cifras *163* (tachada) y *162* indican el número de paginación de la hoja que se insertó entre la documentación generada por el proceso judicial.

En el vuelto de la planta se recoge un escrito firmado por Ramiro Luis, quien explica el lugar que ocupan los bancos en la iglesia parroquial de Zaldivia: *La traça de la iglesia de Çaldivia es la mesma que esta en este rasguño y por ella sera façil de entender la medida de cada cosa que se especifica en la vista ocular y el agravio que reciven los demantantes y la façilidad con que se podria remediar en caso que no se repusiesen los escaños como estavan de primero segun lo tengo declarado al fin de la relacion que ago, y advierto a V. M. que la silla de los demandantes esta un poco mas metida de lo que pareçe dentro del pilar que de tres palmos que aquella es, los dos esta arrimada a las molduras del y uno fuera y acortando el banco de la capilla de San Juan adonde aquella esta y metiendola como dicho es y desarrimando azia el medio los escaños dos palmos de como agora se pusieron quedaria camino de una bara desde la capilla de los demandantes a su silla y sin azer estorbo a nadie y el camino den medio quedaria arto ancho y espacioso y que por la parte de la epistola no quede camino no importaria tanto porque de mas de aquel hera mas estrecho como parece el pulpito esta tan vajo que se a de pasar por devajo del con mucha incomodidad y trabajo* / (Rubricado: *Ramiro Luis*).

12. Escala: No.

13. Observaciones: El rasguño forma parte de la documentación adjuntada al proceso judicial iniciado ante los tribunales eclesiásticos de la diócesis de Pamplona por Domingo de Zabala y Magdalena de Arrue referente a la posesión de un paso entre la capilla y un asiento que poseían en la iglesia parroquial de Zaldivia, quedando cosido al resto del expediente (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 71 - nº 1).

14. Comentario: Este anónimo croquis con la planta de la iglesia parroquial de Zaldivia, de una sola nave, crucero y cabecera semicircular fue presentado en 1581 en el proceso judicial que iniciaron ante los tribunales eclesiásticos del obispado de Pamplona los señores de la casa de Arrue, Domingo de Zabala y su mujer Magdalena, contra el vicario y los regidores de la villa, defendiendo la propiedad de un paso existente entre la capilla dispuesta en el lateral del Evangelio y un asiento que poseían en la iglesia en el lateral izquierdo (A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 71 - nº 1). Este tránsito había quedado anulado tras el mandato del visitador del obispado, quien el 16 de diciembre de 1576 había ordenado juntar los bancos a la pared, al considerar que los pasillos y el suelo de la iglesia eran comunes y propios de la parroquial, como alegaron los regidores y el vicario. Por ello, el anónimo autor del rasguño señala de manera muy esquemática únicamente el lugar ocupado por los bancos, sin tener mayor interés en delinear con mayor precisión la forma de la cabecera del templo, que era de forma poligonal y los distintos espacios existentes en el mismo, o el sistema de abovedamiento empleado en cada una de las partes de la iglesia.

Sin embargo, este sencillo dibujo es muy interesante porque recoge la planimetría del templo existente en el último tercio del siglo XVI; un edificio que en el siglo XVIII sufrió una importante remodelación con objeto de ampliar su capacidad, que resultaba insuficiente ante el crecimiento demográfico experimentado por la población, según el informe presentado en 1784 por Francisco de Ibero, quien además consideró necesario dotar a la iglesia de una entrada por la plaza y construir una sacristía, crucero y cabecera nuevos y torre hasta la altura de los tejados. Finalmente, las obras fueron ejecutadas de acuerdo a la planta dispuesta por Santos Án-

gel de Ochandátegui y el veedor de obras del obispado Manuel de Larrondo, que supuso modificar la orientación primitiva del templo, ya que la cabecera poligonal, cubierta por una bóveda nervada, pasó a convertirse en el espacio del coro, por lo que la ampliación del crucero y cabecera se produjo a partir de la zona de los pies.

15. Unidades de descripción relacionadas: En el vuelto de la traza Ramiro Luis explicó por escrito el lugar que ocupaban los bancos de la iglesia y el paso que eran objeto de litigio en el proceso judicial, tal y como se señala en el plano; una información que había comprobado de primera mano tras realizar la visita al templo, y cuya transcripción ha sido recogida en el apartado "Anotaciones".

16. Bibliografía: Arrázola, Mª A., 1967, pp. 353-354; Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., 1988a, p. 350; Tarifa Castilla, Mª J. y Azanza López, J. J., 2000, pp. 335-337.

María Josefa Tarifa Castilla

163. Croquis del proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Fago (Huesca)

1. Título: Croquis del proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Fago (Huesca).

2. Fecha: 1582.

3. Autor: Juan de Urrelo.

4. Localización: Huesca. Archivo Histórico Provincial de Huesca [A.H.P.H.].

5. Signatura: ES/AHPHU - 012071/000020.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de una hoja, en cuyo recto se representa, a mano alzada, la planta de una iglesia de una nave articulada en cuatro tramos abovedados con crucería, y dos capillas laterales a modo de crucero, cerradas mediante el mismo sistema. En el espacio comprendido entre la capilla abierta al muro norte y la cabecera —justo allí donde terminará levantándose la sacristía— figura un módulo de planta rectangular que parece alojar una escalera de un solo tiro, y adosada al muro norte se esboza otra estructura, que, por falta de espacio en esa zona del soporte, y tal y como se indica mediante una inscripción en latín —*vide retro hic inseri*—, acabará desarrollándose, asimismo a mano alzada, en el vuelto del papel. En este caso, el módulo, asimismo de planta rectangular, alberga una escalera pseudoclaustral de tres tramos perpendiculares separados por mesas o rellanos cuadrados. Además, fuera de la planta del edificio, en el margen del soporte, junto al flanco suroccidental del templo, se desarrolla un detalle constructivo: la resolución de una esquina, con un soporte adosado al interior y su correspondiente contrafuerte o respaldo al exterior.

7. Soporte: Papel verjurado.

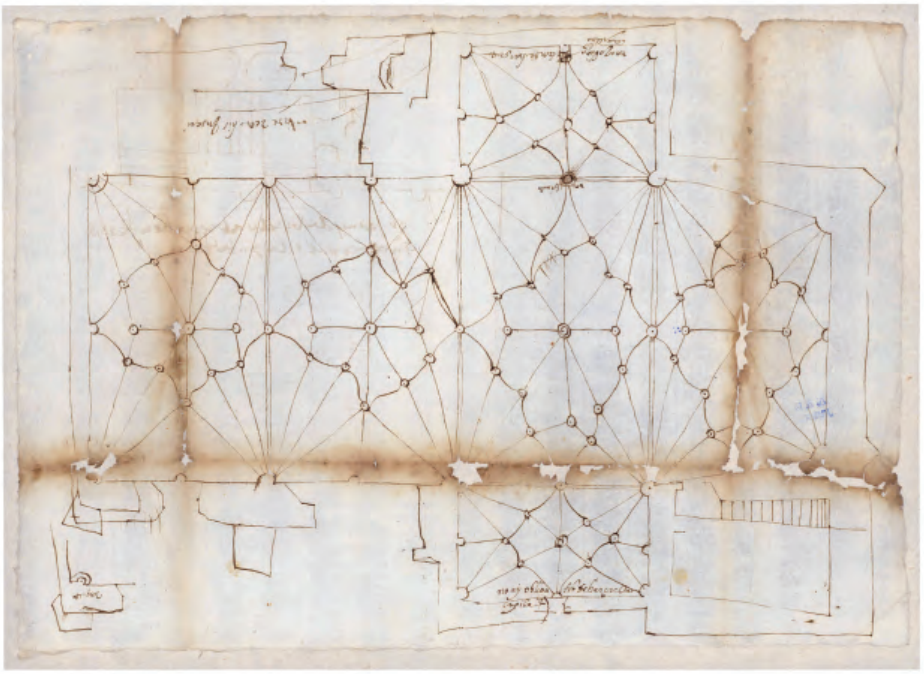
8. Estado de conservación: Regular. El soporte se plegó para insertarse en un protocolo de menores dimensiones, y los dobleces terminaron generando roturas. No obstante, el soporte ha sido restaurado.

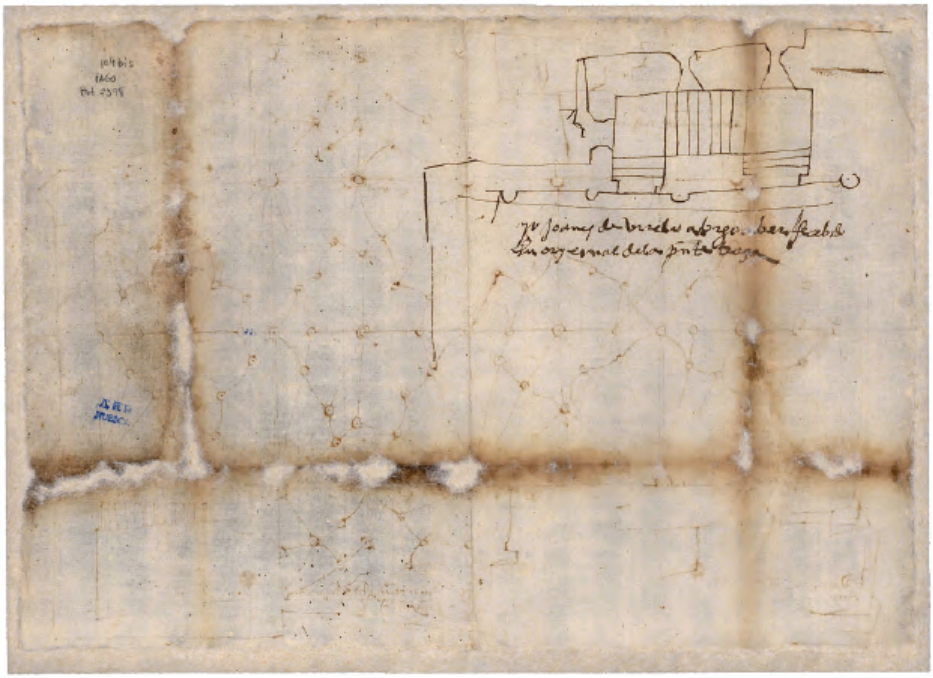
9. Técnica: Tanto los diseños del recto como el del vuelto están realizados a mano alzada, con tinta de tonalidad sepia.

10. Dimensiones: 31 x 43,1 cm.

11. Anotaciones: En el recto, distribuidas por el croquis de la planta, se registran las siguientes anotaciones: *No ay obligation de hazer esta capilla* / *Respaldo* / *Un circulo* / *No ay obligation de hazer esta capilla* / *Vide retro hic inseri*. En el vuelto: *Yo Joanes de Urrelo atorgo aber recebido su oryxinal de la presente traza.*

12. Escala: No.





13. Observaciones: La hoja con los diseños forma parte de la capitulación firmada por el rector de la parroquial y los representantes del concejo de Fago con el maestro Juan de Urrelo para la construcción de la iglesia parroquial de la localidad [A.H.P.H., Valentín Sánchez, 1589, (7398), ff. 103 v-105 r, (Ansó, 13-V-1582)]. El documento comienza en el f. 103 v, le sigue un pliego de dos hojas en folio, numeradas como f. 104 y 104 bis, la segunda de las cuales se encuentra mutilada en su extremo superior derecho, y el texto dispositivo finaliza en el f. 105 r. La hoja con los dibujos se encontraba inserta entre los ff. 104 y 104 bis, de donde fue extraída.

14. Comentario: El contrato para la construcción de la nueva iglesia parroquial de Fago se redactó conforme a un diseño realizado por Juan de Urrelo o Urruelo, cantero, que aparece, en un primer momento, como *residente y hauitante en la dicha villa de Roncal del reyno de Nabarra*, y unas líneas más adelante, como *vezino de la villa de Burgui* (asimismo, en Navarra). De hecho, la primera cláusula de la capitulación prescribía que el *maestro que* (tuviera que) *azer la dicha obra* (la hiciese) *conforme una traza que* (había) *echo Joan de Urrelo (...) en un pergamino*. Fuera como fuese, el rector de la parroquial y los jurados de la localidad terminaron optando por contratar la empresa con el propio Urrelo, y acudieron con el condicionado y el instrumento de representación gráfica hasta Ansó, ante el notario Valentín Sánchez, que los testificó el 13 de mayo de 1582. Sin embargo, en el momento de la suscripción del acuerdo, el maestro retiró el diseño original, protocolizándose, finalmente, el que estamos estudiando, una suerte de copia realizada a mano alzada sobre papel verjurado. De hecho, en su vuelto figura el reconocimiento del propio maestro de *aber recebido su oryxinal de la presente traza*.

Si las partes aceptaron la retirada del diseño original y su sustitución por el que nos ocupa es porque, en primer lugar, a pesar de sus evidentes deficiencias y carencias, la copia debía de reflejar con bastante fidelidad —por lo menos, a juicio de los contratantes— las líneas generales del dibujo realizado en pergamino, y en segundo lugar, porque se entendía que el acuerdo escrito y el instrumento de representación gráfica formaban parte de una unidad indisociable. No es solo que las capitulaciones se redactaran a partir de lo planteado en los diseños, como en este caso, sino que, con frecuencia, no se descendía a describir determinados detalles de las actuaciones que se contrataban, simple y llanamente, porque ya quedaban suficientemente reflejados en los dibujos. Desde este punto de vista, se entiende perfectamente la complementariedad de ambos documentos, y el hecho de que, una vez testificados, terminaran teniendo el mismo valor y trascendencia legales.

En cualquier caso, el croquis venía a proponer la construcción de una iglesia de una sola nave articulada en cuatro tramos cubiertos con crucería. Asimismo planteaba la posibilidad de construir dos capillas enfrentadas a la altura del tramo previo al presbiterio, a modo de crucero, cerradas con este mismo sistema. A pesar de los errores cometidos en la plasmación de los abovedamientos, conviene advertir que pueden distinguirse dos soluciones diferentes para la nave, y una sola para las capillas. En efecto, en los dos primeros tramos de los pies se observa un diseño construido a partir de una solución de terceletes de cinco claves que cuenta con una ligadura recta recorriendo todo el lomo de la bóveda en sentido perpendicular al eje direccional del templo, y con otras dos, de menor desarrollo, lanzadas desde la clave polar hasta aquellas en las que se funden los terceletes de los lados largos. El diseño se complica mediante la inclusión de combados. En efecto, de unas claves dispuestas en los diagonales arrancan, en sentido divergente, sendos nervios curvos. Unos van a morir a las claves en las que se funden los terceletes de los lados cortos, encontrándose allí con los lanzados desde los diagonales del mismo lado, mientras que otros alcanzan los terceletes de los lados largos poco antes de su encuentro, generando una nueva teoría de claves desde las que se tienden nuevos combados que van a morir a los puntos medios de los lados largos, fundiéndose allí con los lanzados desde los terceletes del mismo lado. Por su parte, en los otros dos tramos, se desarrolla un diseño de crucería, asimismo construido sobre un sistema de terceletes de cinco claves, en el que la polar y las subsidiarias están unidas mediante ligaduras rectas. Además, de unas claves dispuestas en los diagonales arrancan, en sentido divergente y siguiendo una simetría especular, sendos combados de perfil convexo que alcanzan los terceletes poco antes de su encuentro, generando unas nuevas claves de las que parten los últimos nervios curvos, en este caso, de perfil cóncavo, que van a morir a los puntos medios del tramo, encontrándose allí con los lanzados desde los terceletes del mismo lado.

Por otra parte, para las dos capillas laterales se propuso un diseño construido sobre la crucería sim-

ple, con ligaduras rectas en el lomo de la bóveda, en sentido perpendicular al eje direccional del templo, y terceletes en los lados cortos. Además, de cada una de las claves señaladas en los diagonales arrancan, en sentido divergente, dos combados de flexión cóncava. Unos alcanzan las claves en las que se funden los terceletes, y otros, los puntos medios de los tramos largos, lo que acaba generando una suerte de octógono irregular de lados curvos en torno al polo. En última instancia, de las claves en las que se funden los terceletes parten unas ligaduras rectas que ven a morir a los puntos medios del tramo.

El maestro, que también se comprometió a realizar *una escalera para sobir al coro con sus mesas o rellanos* —sin duda, la estructura desarrollada en el vuelto del papel—, se avino a realizar el conjunto de las obras en un plazo de seis años, mientras que los contratantes, además de facilitarle *el despojo viejo de la iglesia*, aceptaron extenderle cuarenta mil sueldos jaqueses, que habrían de hacerse efectivos en diferentes tandas, recurriendo a los frutos de la primicia y contando con el respaldo económico de las autoridades del Valle de Ansó. Al final, la nave terminará abovedándose con la solución planteada en los dos tramos más próximos a la cabecera, y aunque en el croquis se advertía, mediante sendas anotaciones, que no era obligatoria la construcción de las capillas laterales, los oratorios acabarán levantándose.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha señalado en el apartado "Observaciones", la hoja con los dibujos a mano alzada forma parte del contrato suscrito por el rector de la parroquial y los representantes municipales de Fago con el maestro Juan de Urrelo para la construcción de la iglesia del lugar [A.H.P.H., Valentín Sánchez, 1589, (7398), ff. 103 v-105 r, (Ansó, 13-V-1582)]. El documento empieza en el f. 103 v, le sigue un pliego de dos hojas en folio, numeradas como f. 104 y 104 bis, la segunda de las cuales se encuentra mutilada en su extremo superior derecho, y el texto dispositivo termina en el f. 105 r. Asimismo, conviene reiterar que la hoja con los instrumentos de representación gráfica se encontraba inserta entre los ff. 104 y 104 bis, de donde fue extraída:

/f. 103 v/ (Al margen: *Oblacion de una capitulacion*) *Et factis premissis actu quasi continuo que llamado conuocado y ajuntado el dicho concejo plega de val y vniuersidad de los senyores justicia jurados y de todos los vezinos y habitadores de la villa y valle de Anso pro vt supra* (tachado: *de vna parte et el magnifico ma*) *e el reverendo mossen Sancho Bernat procurador del lugar de Fago y administrador de la promicia de Sant Andres de Fago juntamente con los jurados del dicho lugar de vna parte et el magnifico masse Joan de Urrelo cantero residente* (entre líneas: *y hauitante*) *en la dicha villa de Roncal del reyno de Nabarra de la parte otra los quales dixeron que acerca la obra de la dicha yglesia del lugar de Fago que el dicho masse Joan de Urrelo habia de hazer daban como de fecho daron en poder y mano de mi dicho e infrascripto notario vn cartel de conditiones si quiere cedula del tenor siguiente* (tachado: *e junto con ella la traça de la obra siguiente*)

/f. 104 r/ (Al encabezamiento: Invocación simbólica) *Capitalado para azer vna obra que quieren azer los senyores retor y jurados y reximiento de lugar de Fago de la valle de Anso del reyno de Aragon en la yglesia parochial del señor Sant Andres* (entre líneas: *con las condiciones siguientes*) */ Primeramente es condicion que el dicho maestro que aya de azer la dicha obra aya de azer y aga conforme vna traza que a echo Joan de Urrelo cantero y vezino de la villa de Burgui en vn pargamino. / Item es condicion que el dicho maestro que aya de conmencar p*(entre líneas: *or*) *la cabezera de la yglesia quedando el retablo como se esta agora y acabar la dicha cabezera sin que quite altares de suerte que pueden vyr* (sic) *los oficios dibinos. / Item es condicion que el dicho maestro aya de subir las paredes en toda la obra alderedor asta los cantones primeros de la torre que lo que se an de subir las dichas paredes siete pies poco mas o menos. / Item es condicion que el dicho maestro aya de azer los estribos que estan senyalados en la dicha traza conforme la arte y cada estribo a de estender atras cinco pies y media y en acho* (sic) *quatro pies y vn estribo a de azer en el canton de la torre con tres cantones* (entre líneas: *o esquinas*) *como esta senyalado en la traza. / Item es condicion que el dicho maestro aya de azer todos los cascos o capillas repartidas a quatro capilas sinse las ornacinas de los costados como y de la manera que estan senanlados en la dicha traza. / Item es condicion que el dicho maestro aya de azer y aga vna escalera para sobir al coro con sus mesas o rellanos como esta senyalado en la dicha traza cubierta por encima de la obra. / Item es condicion que el dicho maestro aya de dar vn tablamento en todo alderedor de la dicha obra y los estribos ariba dichos*

aya de subir al ygal de la otra obra y dar su tablamento de suerte que se pueden cubrir con la otra obra. /f. 104 v/ *Item es condicion que el dicho maestro aya luzcir y pincelar las dichas obras y azer las gradas y altares. / Item es condicion que el dicho maestro aya de azer tres bentanas como estan senaladas en la traza y las lunbreras de la escallera del coro como estan senaladas en la traza. / Item es condicion que el dicho maestro aya de azer dos arcos en los dos lados de la yglesia para asentar el retablo de Nuestra Señora y el de San Miguel que dichos arcos an de entrar en la paret cada dos palmos y en ancho tan quoanto los retablos. / Item es condicion que el dicho* (entre líneas: *maestro*) *aya de azer vn pulpito en donde mejor benga. / Item es condicion que el despojo biejo de la yglesia que se le quede al maestro que aze la obra. / Item es condicion que el dicho maestro aya de acabar las dichas obras por tiempo de seis anyos contaderos de la data de la testificacion desta ygoala y el dicho maestro aya de dar y de fianças llanas y abonadas a contento de la dicha balle. / Item es condicion que el dicho maestro sea obligado y tenido de azer todas las obras arriba dichas a su costa sin que se le aude la billa o bayle con tal que la dicha balle y lugar le ayan de dar y paga al dicho maestro quoarenta mil sueldos jaquesas de moneda de Aragon pagaderos es a saber de deste anyo* (de mil) *quinientos ochenta y dos lo que se alle en pie sobrado en la* (roto) *y cient escudos la vala para San Miguel* (entre líneas: *de setiembre*) *primero veniente* (roto) *y day en deuante en los anyos seguientes* (tachado: *tres*) (entre líneas: *dos*) *mil sueldos en cada un anyo la bal y la primicia mil sueldos cada vn anyo asta en tanto que sea pagada la dicha obra y no es obligado ad azer las capillas del cruzero que estan trazadas en la traza y la balle se obliga dar dos mil sueldos en cada vn anyo dia de Sant Miguel de setiembre por tiempo de doze años que en todo a de dar la valle veinte y quatro mil sueldos jaqueses. / Dize el señor mase Joan Urruelo que se obliga ad azer la dicha obra en los quarenta mil sueldos con las condiçiones ariba dichas.*

/f. 104 bis r, mutilado en su extremo superior derecho/ *Iten es condicion que si acaso de Dios* (roto) */ el dicho maestro moryese antes de a*(roto) */ en tal caso no sean obligados dichos fia*(roto) */ obra antes si vuiere trabajado mas* (roto) */ pagado a los erederos del dicho maestro* (roto) */ si vuiere recebido mas que vuiere tra*(roto) */ obligados de pagar los dichos fiadores a la* (roto) */ las dichas sumas que alcançaren al dicho* (roto) */ obra y prestamo que se yzcieren* (roto) */ Item es condicion que el dicho ma*(stre) (roto) */ bueyes que vuiere menester para a*(roto) */ los terminos de la balle de Anso goa*(roto) */ y otros ganados que seran nescesary*(os) (roto) */ obra y tanbuien* (sic) *vna quinçena* (roto) */ para mantenimiento de su mesa y de* (roto) */ para azer la dicha obra. / Item es condicion que el dicho maestro sea obligado* (roto) */ todo el presente mes de mayo de mil quinientos ochenta* (roto) */ seguras a contento de la* (tachado: *valle*) *vale. / Item es condicion en que lo demas que se restara de* (roto) */ y quatro mil sueldos que la valle se obliga a pagarlos* (roto) */* (roto) *Fago en cada un anyo mil sueldos. /* (Roto) *la promicia* (roto) */ y quatro mil sueldos que la valle se obliga al dicho maestro* (roto) */ obligar la promicia de Fago con brebedad y con la seguredat que conbenga. / Testes Joan Hordan de Villarreal y Labadian Aznarez fijo de Domingo Aznarez de Anso.*

/f. 105 r/ *La qual dicha cedula assi dada requirieron por mi notario fieri instrumentum y prometieron aquella tener y cumplir y no contrauenir etc., respectivamente etc., renunciaron etc., sometieronse etc., juraron etc., con especial obligacion y en las de appehension etc., large fiat. / Testes Joan Jordan vezino del lugar de* (tachado: *Lorbes*) (entre líneas: *Villarreal*) *reperto en Anso y Domingo Aznarez mancebo habitante en Anso. /* (Suscripciones autógrafas: *Yo Sancho Bernat rector de Fago y aministrador de la primicia atorgo se lo sobredicho / Yo Juan Aznarez justiçia de la valle de Anso atorgo lo sobredicho y firmo por mi y por toda la dicha valle / Yo Domingo Barba jurado de la villa de Anso / Yo Domingo Barba jurado de Fago / Yo Juan Jurdan soy testigo de lo sobredicho y me firmo por lotro testigo que digo no sabia escrebir / Yo Joan de Urrelo atorgo lo sobredicho*).

16. Bibliografía: Ibáñez Fernández, J., 2004, p. 159.

Javier Ibáñez Fernández

164. Propuestas de secciones y alzados exteriores para el crucero de la catedral de Segovia

1. Título: Propuestas de secciones y alzados exteriores para el crucero de la catedral de Segovia.

2. Fecha: *ca*. 1582.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Segovia. Archivo de la Catedral de Segovia.

5. Signatura: Nº 4.

6. Descripción, alcance y contenido: Modelo de diferentes tipos de cimborrios, incluyendo su sección y alzado exterior.

7. Soporte: Pergamino. Pérdida del ángulo superior derecho.

8. Estado de conservación: Restaurado. Antes de la restauración estuvo unido a un tablero.

9. Técnica: Pluma y tinta sepia, con aguada azul en los huecos. Dibujo a regla y compás y detalles "a sentimiento".

10. Dimensiones: 66,5 x 55,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto: *N. 4* (en la base del diseño) / *582* (debajo del óculo principal de la segunda propuesta) / *De alto 60 ancho 5,52* (en el interior de la nave).

12. Escala: Sí. Escala de 160 pies.

13. Observaciones: No.

14. Comentario: Se trata de la representación de cinco propuestas para el cimborrio de la catedral de Segovia, presentadas en su sección interior y su alzado exterior. La primera sección transversal incluye las naves hornacina, lateral y central con la trompa avenerada de la fachada norte, en una sección imposible pues en ningún caso las capillas podrían verse así. En este caso la nave central se remata en cresteria y tejado. A continuación, como un tramo más, se representa una nueva sección del tramo crucero, esta vez rematado en una cúpula sobre pechinas sin tambor, linterna y remate piramidal. Justo en la parte superior se dibuja su alzado exterior, ya que existe estricta correspondencia con los elementos dibujados en la parte inferior. Destaca su trasdós gallonado. La tercera sección difiere de las anteriores en el tipo de vanos empleados, que esta vez no son circulares, y en la linterna de la cúpula, mucho menos esbelta que en el ejemplo anterior y rematada en bola. Al exterior, se ha perdido parte de su dibujo por la rotura del pergamino (que Lozoya publica completo), y se ha dibujado lo que falta atendiendo a esa fotografía de los años sesenta, si bien debe considerarse que este exterior contiene algunos errores, pues no se incluye la linterna.

El cuarto modelo de cimborrio se remata con una bóveda y al modo de las secciones atribuidas a Juan y Rodrigo Gil en el mismo archivo, incluye también su alzado exterior con un remate piramidal. La quinta propuesta es una variante de esta última sección y figura en el primer lugar de la parte superior del dibujo; se trata también de una propuesta abovedada trasdosada con un remate de chapitel octogonal posiblemente rematado en pizarra —como indica Ruiz Hernando— y un piramidal diferente.

Ha sido relacionado por el Marqués de Lozoya, Casaseca y Ruiz Hernando con Rodrigo Gil de Hontañón, quien aplica los mismos óculos en la sacristía de la catedral. Ninguno, sin embargo, la ha datado, pudiendo ser la anotación de *582* la correspondiente al año de realización, lo que parece plausible. Sin embargo, esta data significaría que no se trata de un dibujo de Rodrigo, ya muerto en esa fecha, pudiendo pertenecer a alguno de los maestros que trabajan en la catedral tras la muerte del maestro, dibujos que sin duda debían de recoger el estilo y los anteriores modelos realizados por Rodrigo para dicho cimborrio. Esta hipótesis parece corroborarse por el empleo como recurso volumétrico de la aguada azul grisácea, técnica solo presente en la sección y el alzado atribuido a Juan Gil (signatura nº 5, ficha nº 57) y no utilizada por Rodrigo Gil.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Marqués de Lozoya, 1962, p. 33; Parrondo, C., 1975, nº 3; Casaseca Casaseca, A., 1978, fig. nº 6; Casaseca Casaseca, A., 1988, fig. nº 22; Ruiz Hernando, J. A., 1994, p. 169; Cortón de las Heras, Mª T., 1997, p. 165, y p. 235;

Ortega Vidal, J., 2001, fig. nº 40, p. 379; Ruiz Hernando, J. A., 2003, pp. 28-29; Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., 2016, pp. 115-202, p. 199, y fig. nº 12.3, p. 200.

Begoña Alonso Ruiz

165. Proyecto para la construcción de la capilla de los señores de Fontellas en la iglesia del convento de San Francisco de Tudela (Navarra)

1. Título: Proyecto para la construcción de la capilla de los señores de Fontellas en la iglesia del convento de San Francisco de Tudela (Navarra).

2. Fecha: 1584.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Tudela. Archivo de Protocolos Notariales de Tudela [A.P.T].

5. Signatura: A.P.T., Tudela, Miguel de Agramont, 1584, f. 175 v.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño reproduce el proyecto de reconstrucción de la capilla cuyo patronato ostentaba la señora de Fontellas en la iglesia del convento medieval de San Francisco de Tudela, cerrada con una compleja bóveda de crucería y con el arco de acceso a la misma; intervención arquitectónica que contrató el obrero de villa Juan de Urtaza, tal y como indica la inscripción de la parte superior: *Traça de la capilla de la S^a^ de Fontellas cuya fabrica se le remato a Joan de Urtaça conforme a la capitulacion y remate que passo ante my Miguel de Agramont escr^o^*.

Este instrumento de representación gráfica, de autoría anónima, fue proporcionado por la promotora de la empresa edilicia, quedando inserto al final del compromiso notarial que ambas partes contratantes suscribieron el 13 de mayo de 1584. De hecho, tal y como refiere el documento, *dicha traça entrego a mi el presente escribano para que la pusiese juntamente con la escritura que sobre ello se habia de hazer con la capitulacion y pactos y condiciones con que se habia de rematar* (A.P.T., Tudela, Miguel de Agramont, 1584, ff. 171 r-174 v). Se trata de un dibujo elaborado y preciso en su ejecución, delineado con tinta oscura, en cuyo soporte de papel son perceptibles a día de hoy las marcas de los instrumentos empleados, como las líneas rectas del rasguño previo, o los agujeros realizados por la punta del compás. Dicho diseño presenta cierta complejidad en su proyección, ya que muestra una doble solución conjunta. Por un lado, la planta de la capilla, de disposición rectangular reforzada en sus equinas por alargados contrafuertes dispuestos en diagonal y cerrada con una bóveda de crucería de diseño muy elaborado, en el que los nervios se dibujan con tres líneas, quizás queriendo sugerir su molduración; y por otro, el alzado, en representación abatida, de un arco de medio punto desarrollado sobre la propia planta, dibujado en la parte media de una de las paredes, quedando recorrido en su parte interior por una especie de moldura sencilla o listel recto, a cuyos lados se ha escrito la leyenda que identifica dicho proyecto edilicio.

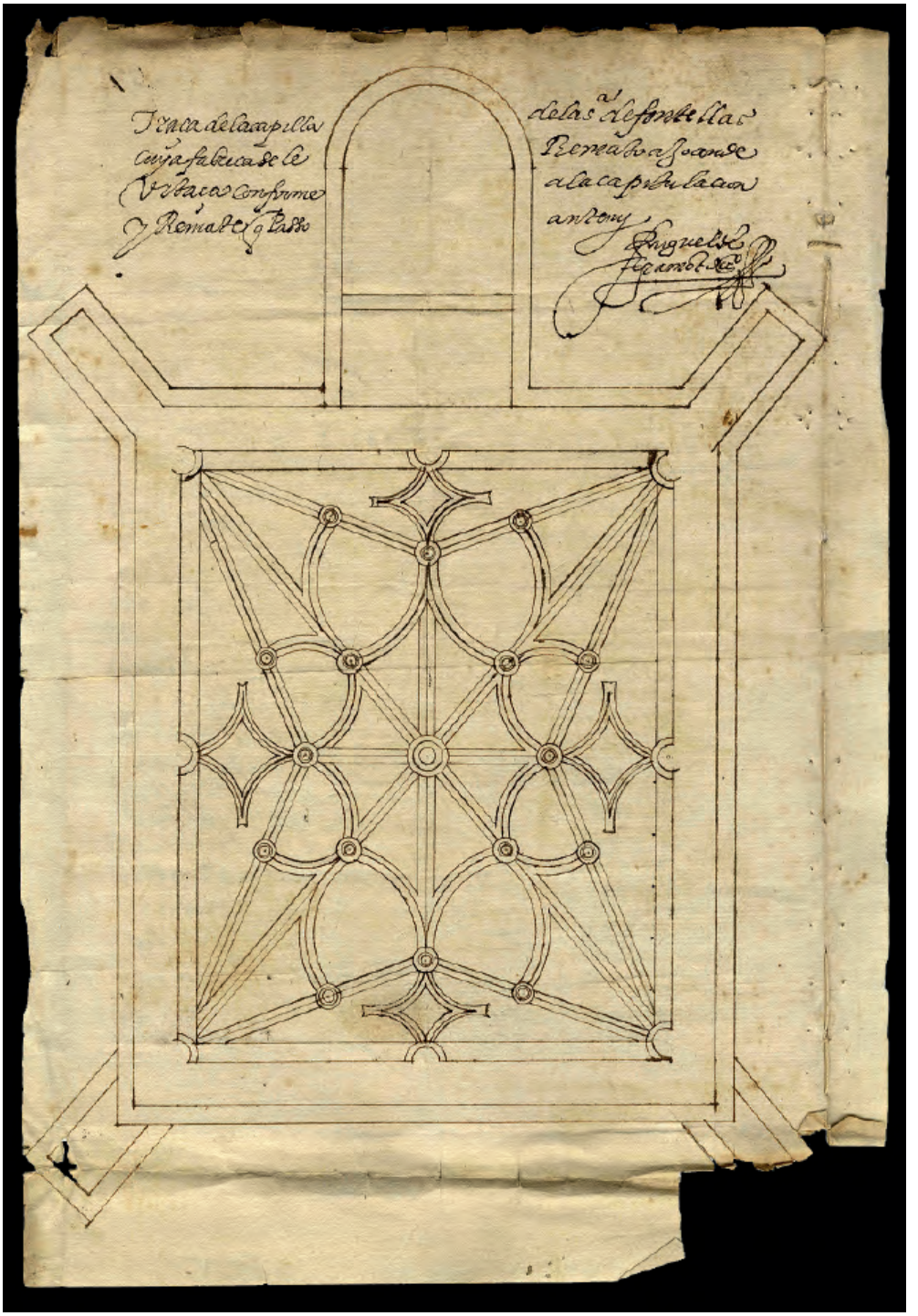
Esta doble proyección, por otro lado, es incompatible con la realidad, como se advierte de la disposición de los contrafuertes en las cuatro esquinas, ya que, según refiere el documento de contratación de la obra, la capilla estaba emplazada en el lateral de la Epístola, junto al altar mayor, por lo que los dos estribos que flanquean el arco de acceso a la capilla serían irrealizables.

Por lo que respecta al abovedamiento de la capilla, está formulado a partir de un diseño de crucería formado por diagonales, terceletes, ligaduras rectas y combados. Llama la atención la discontinuidad que se produce entre los combados en cada uno de los sectores de la bóveda, que solo podría darse al tratarse de una obra tabicada. El dibujo también reproduce los enjarjes de los que arrancan las nervaduras de la bóveda, dispuestos en las esquinas de la planta y en los puntos medios del tramo, enlazados por una línea recta que recorre todo el perímetro interior de la capilla, quizás en alusión a la moldura que, según refiere el contrato de obras, debía disponerse en la parte superior de los lienzos murales de la dependencia.

7. Soporte: Papel verjurado que presenta como filigrana o marca de agua, dos círculos con una raya vertical, unidos a un colgante recto, a modo de un racimo de cerezas.

8. Estado de conservación: Deteriorado, ya que presenta dobleces y pérdida de papel en el extremo inferior derecho. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.


Traza de la capilla
cuya fabrica se le
Vbiere conforme
y Remate y Passo
delas Defontellas
Remaba a Sacar
ala capilla la cua
antony
Bigueiro
Figueroa

10. Dimensiones: 33,4 x 23 cm.

11. Anotaciones: En la parte superior del recto hay una anotación que identifica el diseño, firmado por el notario en el que se formalizó la escritura de contratación de la capilla: *Traça de la capilla de la Sª de Fontellas cuya fabrica se le remato a Joan de Urtaça conforme a la capitulacion y remate que passo ante my Miguel de Agramont escrº*. En el vuelto del papel, la cifra *175* alude a la numeración del folio en el documento notarial.

12. Escala: No.

13. Observaciones: En un primer momento, la traza fue cosida por el lateral largo del folio al documento de contratación de la obra (A.P.T., Tudela, Miguel de Agramont, 1584, ff. 171 r-174 v), adjunto al final del mismo, en el pliego de papel correspondiente al f. 175 r-v. A comienzos del siglo XX el diseño fue extraído y depositado en otra sección del archivo de reciente creación, denominada "Sala ignífuga", para su mejor conservación, manteniendo la signatura anterior.

14. Comentario: En el siglo XVI los señores de Fontellas ostentaban el patronato de una de las capillas de la iglesia medieval del convento de San Francisco de Tudela, ubicada en el lateral de la Epístola, junto al altar mayor. La titular de dicha dependencia, Ana de Añues y Mauleón, viuda de Gaspar de Gante, mostró en 1584 su deseo de reedificarla, por lo que ordenó redactar un contrato de obras en el que se recogiesen las condiciones mediante las cuáles debía llevarse a cabo su construcción (A.P.T., Tudela, Miguel de Agramont, 1584, ff. 171 r-174 v). De acuerdo con este, la fábrica de la capilla quedaría reforzada al exterior mediante estribos que recorrerían los lienzos murales hasta la altura del rafe del tejado. Dicha obra sería edificada con ladrillo, por lo que el maestro que la acometiese, se encargaría, además, *de espalmar y pinçelar y darle color*, es decir, de revocar los muros y el abovedamiento interior con yeso simulando el despiece de las piedras con vetas blancas de calcina. Por lo que respecta a los pagos, el artífice que tomase a su cargo la construcción recibiría la mitad de la cantidad acordada al contratar la obra y tras dar las oportunas fianzas, y la otra mitad en dos veces; la primera, una vez realizada la techumbre, y la suma restante, al término de la fábrica.

La promotora de la capilla, la señora de Fontellas, proporcionó, además, una traza de acuerdo a la que se debía acometer la misma, realizada en papel y con tinta de una sola tonalidad oscura, la cual fue adjuntada al contrato de la obra, quedando rubricada por el escribano que protocolizó la escritura, ya que tras su conclusión debía comprobarse si se había ejecutado de acuerdo a este dibujo. Desconocemos la autoría del dibujo, como sucede con muchos otros instrumentos de representación gráfica ejecutados en el contexto de la producción edilicia navarra del siglo XVI, ya que en la mayor parte de las ocasiones las fábricas fueron contratadas por maestros que las materializaron de acuerdo al proyecto diseñado por otros artífices que tenían la habilidad de trazar.

La fábrica de la dependencia fue sacada a remate de candela el 13 de mayo de ese mismo año de 1584, adjudicándosela el obrero de villa Juan de Urtaza por 138 ducados y medio, y bajo el compromiso de finalizarla para junio del año siguiente. Sin embargo, el artífice no cumplió el plazo establecido, probablemente ante la dificultad de compaginar las diferentes empresas edilicias que tenía contratadas a la vez, como la construcción de las bóvedas de esta misma iglesia de San Francisco junto con Juan de Echarri, por lo que el 30 de agosto de 1587 Urtaza traspasó la obra a Miguel de Múxica, obrero de villa guipuzcoano, quien se obligó a concluirla para la Pascua siguiente, trabajo por el que percibiría 90 ducados.

Todo indica que los maestros ejecutaron la capilla de acuerdo a la muestra presentada, ya que no hemos localizado documentación que exprese lo contrario, si bien a día de hoy carecemos de información que nos permita confirmar esta hipótesis con rotundidad, ya que en 1841 la iglesia fue derribada ante el estado de ruina en el que se encontraba, permaneciendo en pie el resto del complejo conventual. Por tanto, este dibujo, que fue dado a conocer en 2005 en un libro dedicado a la arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela, recogido en el apartado "Bibliografía", constituye al presente el único testimonio gráfico que permite aproximarnos al aspecto que tuvo la capilla tras su edificación en el último tercio del siglo XVI.

15. Unidades de descripción relacionadas: Originariamente, esta traza de autoría anónima formaba parte de la documentación notarial de contratación de la capilla (A.P.T., Tudela, Miguel de Agramont, 1584, ff. 171 r-174 v), complementando el acuerdo en

el que se inscribía y del que formaba parte, condicionado cuya transcripción fue publicada en 2007 en un artículo de la revista *Príncipe de Viana*, referido en el apartado "Bibliografía".

16. Bibliografía: Tarifa Castilla, Mª J., 2005a, p. 67; Tarifa Castilla, Mª J., 2007, pp. 824-825, y pp. 845-846; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, pp. 91-92.

María Josefa Tarifa Castilla

166. Proyecto para el crucero y cabecera de la iglesia de Lumbrales (Salamanca)

1. Título: Proyecto para el crucero y cabecera de la iglesia de Lumbrales (Salamanca).

2. Fecha: 1584, 26 de diciembre.

3. Autor: Juan de la Puente.

4. Localización: Salamanca. Archivo Histórico Provincial de Salamanca.

5. Signatura: Sección facticia, carpeta 5 (procedente del protocolo notarial 1.407 de Pedro de Párraga, Ciudad Rodrigo, f. 303 r).

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un diseño para la iglesia de Lumbrales, que comprende crucero —no sobresaliente en planta y cubierto por bóvedas de casetones cuadrados—, cabecera recta cubierta con el mismo tipo de bóveda, más cimborrio con cúpula pseudoelíptica sobre pechinas en el encuentro de nave y crucero, en la que se señala la existencia de una linterna en el centro.

7. Soporte: Papel que presenta, como filigrana o marca de agua, las iniciales "SB" bajo corona.

8. Estado de conservación: Se ha reintegrado con material transparente aquellas zonas en que la traza mostraba roturas importantes producto de dobleces (en la zona de la cabecera). Algunas manchas de tinta han perforado el papel (en la zona de la cúpula).

9. Técnica: Rasguño entintado. Se aprecian varias zonas rasguñadas sin entintar: la cuadrícula que determina el acasetonado del brazo sur del crucero, ciertas prolongaciones de los vanos norte de la cabecera y crucero sur, los radios de la linterna que marcan la ubicación de las semicolumnas externas y la línea horizontal de la escala.

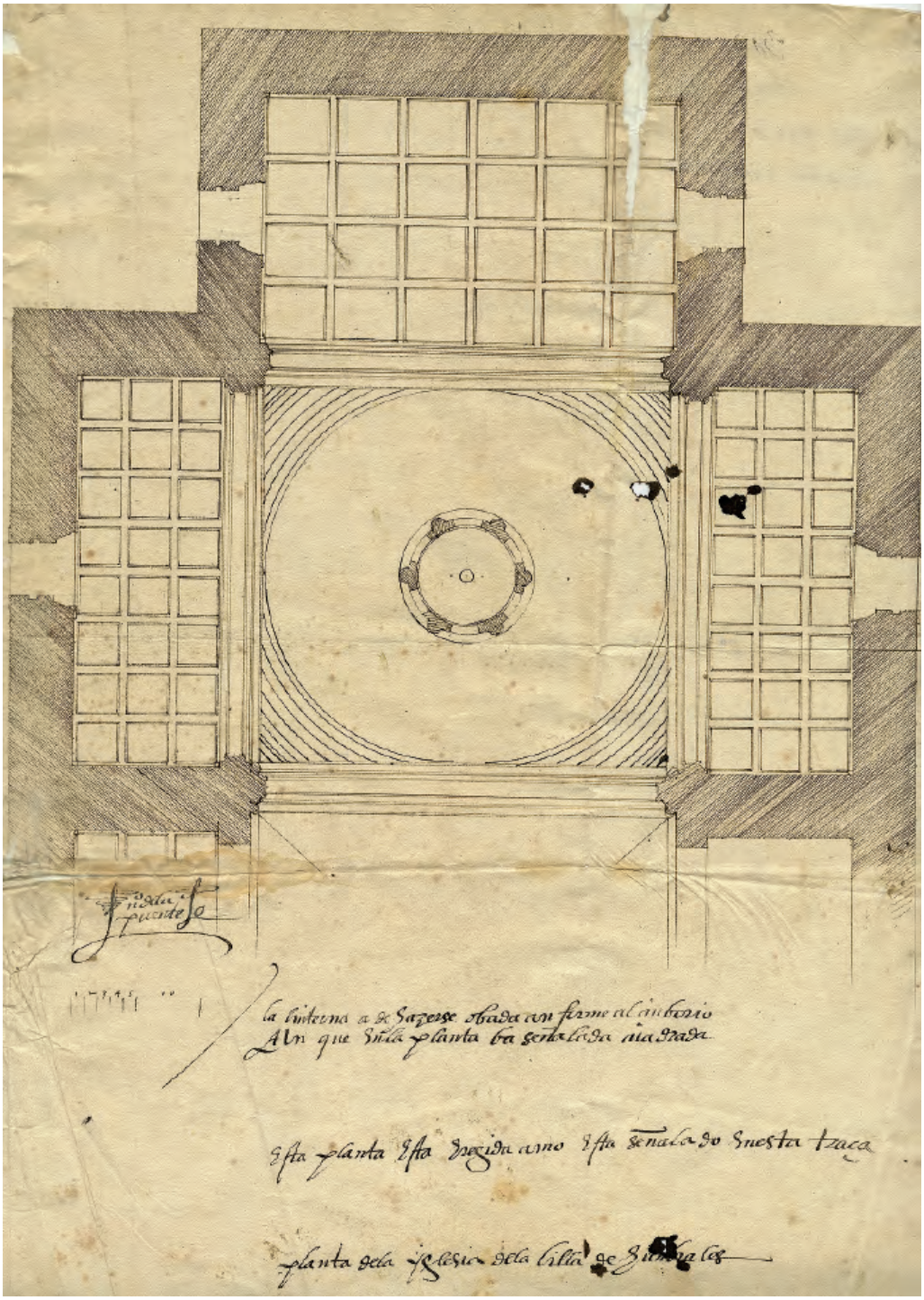
Son perceptibles huellas de compás en el centro de la linterna (para trazar el círculo que la configura en planta), más otras dos marcas simétricamente situadas a uno y otro lado, que constituyen sendos puntos de compás para trazar la cúpula del crucero, además de todos los sectores circulares que configuran cada una de las cuatro pechinas. Hay rastro de otras seis puntas de compás para trazar las semicolumnas adosadas de la linterna al exterior.

10. Dimensiones: 44,4 x 33 cm.

11. Anotaciones: En el recto: (Firmado: *Juan de la Puente*) / (Escala gráfica) / *La linterna a de hazerse obada conforme al çinborio aunque en la planta ba señalada cuadrada* / *Esta planta esta eregida como esta señalado en esta traça*.

12. Escala: Sí. Es gráfica, sin señalar unidad de medida, que hemos de suponer son pies. Sobre una línea simplemente rasguñada (sin entintar), figuran cinco unidades, más la décima. La medida de la unidad se corresponde con 14,5 mm y el total de las diez 4,35 cm.

13. Observaciones: Aunque hoy forma parte de una sección facticia, procede del protocolo notarial 1.407 de Pedro de Párraga, de Ciudad Rodrigo, en el que figuraba en el f. 303 r, siendo los siguientes (ff. 304 r-305 v) las condiciones que acompañaban a la


la linterna a de sazerse obrada con firme el cimborio
Aun que esta planta ba señalada no obrada
esta planta esta bezida como esta señalado en esta traça
planta dela yglesia dela villa de

traza. El conjunto de trazas y condiciones se incorporaban dentro de una escritura (ff. 297 r-302 r) en la que se otorga la obra a Juan de la Puente.

14. Comentario: La historia de la capilla mayor de la iglesia de Lumbrales se remonta a 1584. El 22 de noviembre de este año el obispo de Ciudad Rodrigo (Salamanca), Pedro de Guevara, visita la obra, cuya cabecera parece que se ha iniciado pero no concluido, y hay una gran cantidad de piedra en torno al edificio (hasta una cantidad cercana a los 600.000 mrs.). Se determina poner edictos en las Casas de Consistorio de Salamanca, Zamora y Ciudad Rodrigo, para que cualquier maestro de cantería hiciera su postura, rematándose en el que más convenga. Habiendo establecido el plazo hasta mediado el mes de diciembre, no hay noticias de posturas ni de subasta alguna. El 26 de diciembre el obispo autoriza la conclusión de la capilla mayor de la iglesia, a petición de su párroco, Antonio Chaves, también beneficiado y visitador del obispado de Ciudad Rodrigo, quedándose con la obra Juan de la Puente, quien presenta trazas y condiciones autógrafas, y conforme a ellas se dice que la iglesia sería *eregida como esta señalado*. Todo ello queda recogido en los protocolos notariales de Pedro Rodríguez de Párraga (1407, ff. 297 r-305 v).

Las condiciones que acompañan a la traza son poco precisas, aunque aportan algunos detalles que no quedan reflejados en el dibujo. Se habla de cerrar *la capilla cabeçera con las colaterales artesonadas*, es decir, cubiertas con bóvedas de cañón acasetonadas, como se aprecia en el dibujo. Pero otras muchas medidas y detalles solo pueden ser conocidos por la traza, pues no aparecen especificados en las condiciones: por ejemplo, el grosor de los muros —destacados mediante un rayado diagonal denso— sería de 5 pies, tal y como deducimos si aplicamos la escala que acompaña al dibujo. Tampoco se habla en el texto del contrato de materiales o técnicas empleados, ni sobre los vanos que se abren en ellos. Estos se pueden ver en el plano: son cuatro, dos en el eje del crucero y otros dos en la cabecera, enfrentados, de 4 pies de hueco, con derrame al interior. Tampoco encontramos por escrito información alguna, ni especificación de formas o medidas relativas a los pilares de los que arranca el cimborrio; solo a través de la traza apreciamos sus dimensiones y perfiles, con pilastras y columnas baquetonadas adosadas.

La cabecera, si aplicamos la escala de la traza, tendría unas dimensiones de 32 pies de ancho por 20 de profundidad y su bóveda dibuja 24 casetones (seis por cuatro), con unas medidas de 4 pies por 4 pies y medio cada uno. Las colaterales (es decir, los brazos del crucero, que no sobresale en planta), con una profundidad de 12 pies y medio y una anchura de 30, se cubrirían también por bóvedas acasetonadas de 24 casetones (ocho por tres), pero en este caso cuadrados de 3 pies de lado. El documento especifica que estas bóvedas se alzarán sobre su entablamento *bien hordenado todo al romano*, con su arquitrabe, friso y cornisa.

Ante la cabecera y entre los brazos del crucero, sobre cuatro pechinas —que en la traza aparecen representadas con sectores de círculo paralelos—, el contrato nos indica que *se echara alquitrabe, friso y cornisa, bien hordenado su çirculo y redondando*. Ahí comenzará *la buelta del çinborio*, que será *obado* (según consta en una nota escrita en la propia traza). Efectivamente, podemos comprobar la existencia de dos huellas de compás, separadas entre sí por una distancia de 2,5 pies, que determinan el centro de los dos semicírculos que compondrían esta bóveda pseudo-oval, cuyos ejes medirían 29 y 31 pies. Otros datos los conocemos gracias al contrato: la flecha de tan solo 8 pies (*la vuelta del çinborio por fuera se suba de pie derecho ocho pies*) contrasta con las medidas señaladas para el grosor de la plementería, de 4,5 pies, que irán disminuyendo hasta la linterna, donde se reducirán a 1,5 pies. Será una cúpula trasdosada con *gradas en la buelta* para facilitar la escorrentía del agua, rematando en cornisa. Este tipo de cúpulas rebajadas en el crucero ya fue señalado por Alberto Ibáñez como características de Juan de la Puente en sus obras burgalesas.

El cimborrio coronará en linterna, que se hará *conforme a la traca*; si aplicamos la escala del plano, el diámetro será de 7,5 pies y se abrirá con 6 ventanas, flanqueadas al exterior por columnas adosadas de un pie de diámetro aproximadamente. A pesar de que en la traza la linterna presenta planta circular, sin embargo, en la anotación inferior del plano se indica que *a de hazerse obada conforme al çinborio*. Pero ni traza ni condiciones especifican aspectos importantes relativos a su alzado (medidas en altura, cubierta, tipo de vanos, etc.).

A los brazos del crucero se les denomina *capillas hornacinas* y se indica que rematarán en *cornisa, friso y alquitrabe*, con cubierta de losas, apoyadas contra el cimborrio, que faciliten la escorrentía del agua.

En la traza también se representa el inicio de lo que sería la nave y las primeras dos capillas hornacinas, aunque a nada de ello se hace referencia en el documento notarial. Si en la nave se representa el arranque de lo que parecen unas aristas, la primera capilla del lado del Evangelio (pero no la de la Epístola) presenta parcialmente un diseño acasetonado, igual que el del crucero. Por tanto, cabe suponer que esta zona que se prolonga de manera imprecisa —en claro contraste con el crucero y cabecera— estaría prevista para un futuro.

Algunas de las condiciones del contrato en el cual se inserta la traza nada tienen que ver con el diseño arquitectónico ni aportan detalles sobre la traza, sino que se refieren propiamente a la construcción, su gestión y organización. Se habla de la existencia de un maestro, el propio Juan de la Puente. Su obligación será visitar la obra (sin especificar frecuencia) y ordenar lo necesario, cuando fuera llamado a Ciudad Rodrigo (si bien el beneficiado podría llamar a otro maestro en caso de no acudir). Mientras durase la obra, no recibirá nada excepto *posadas*, pues lo que haya de cobrar por *su trabajo de la maestria y hordenar la tal obra* se determinará al finalizar la obra, y lo harán sendos peritos nombrados por el maestro y el beneficiado de la iglesia, y un tercero si no llegasen a un acuerdo. El dinero procederá de las rentas de la iglesia.

El maestro pondrá un aparejador, cuyo salario y jornal se concertarán entre el beneficiado de la iglesia y el propio maestro. Es muy posible que este papel fuera ocupado en Lumbrales por Rodrigo de la Gándara, maestro de cantería y vecino de la villa en 1583.

Asimismo, según las condiciones, el maestro será quien seleccionará a los oficiales (al menos doce), que acudirán a petición del beneficiado. Entre ellos estaría Bartolomé Mirgado, cantero y vecino de Lumbrales, habitual colaborador de Rodrigo de la Gándara. Será la iglesia la que se encargue de pagar a los oficiales, según el jornal que concierten el beneficiado y el aparejador, o bien según el concierto con que los enviara el maestro. También correrá a cargo de la iglesia el aguzar sus herramientas. Si existe descontento con alguno de ellos, el beneficiado podrá despedirles, informándose primero del aparejador y avisando al maestro para buscar otros en sustitución. En el escalafón inferior en cuanto a cualificación estarían los mozos, cuyo número —uno o dos— queda al libre albedrío del maestro y cuyo salario sería determinado por beneficiado y aparejador. Respecto a los materiales, estos correrán a cargo de la iglesia. Cuando la obra quede concluida cada parte nombrará un perito, uno por parte de la iglesia y otro por parte del maestro, que comprobarán *si esta buena, firme, fuerte, conforme a la arte de geometria*, comprometiéndose el maestro en caso contrario a deshacer y rehacer lo determinado por los peritos.

En el diseño se anota que *esta planta esta eregida como esta señalado*. Sin embargo, la incidencia de la guerra de la Independencia de Portugal (1640-1668) debió de dejar la iglesia muy arruinada, víctima de saqueos e incendios, como en otros pueblos del entorno, como San Felices de los Gallegos, Fuenteguinaldo, Fregeneda, Hinojosa, Aldea del Obispo, etc., a lo que se añadirían poco tiempo después las consecuencias de la guerra de Sucesión (1700-1713). De ahí que se encomendase la reconstrucción —prácticamente una reedificación— a Juan de Sagarbinaga, quien en 1775 visitaba las obras. Así, vemos que las bóvedas de cañón de cabecera y crucero se han transformado en bóveda vaída acasetonada y de lunetos lisas, respectivamente. Ni siquiera se mantiene el número de casetones proyectado en la capilla mayor. Respecto a la actual bóveda —más que cúpula— del crucero, vemos que la linterna proyectada ha desaparecido.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Gómez-Moreno, M., 1967, vol. 1, pp. 466-467; Ibáñez Pérez, A. C., 1989, p. 319; Casaseca Casaseca, A., 1990, p. 70; Píriz Pérez, E., 1991, pp. 92-93; Azofra Agustín, E., 2008, p. 228.

Ana Castro Santamaría

167. Diseños de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Guerendiáin (Navarra), y de la casa vicarial de dicha localidad

1. Título: Diseños de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Guerendiáin (Navarra), y de la casa vicarial de dicha localidad.

2. Fecha: *ca.* 1584.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Pamplona. Archivo General de Navarra [A.G.N.].

5. Signatura: A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 178.

6. Descripción, alcance y contenido: Estos dos dibujos, de autoría anónima y carentes de datación cronológica, reproducen las plantas de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Guerendiáin y de la casa vicarial de dicha localidad navarra, respectivamente delineados de forma individualizada sobre una hoja de papel.

Por lo que respecta al diseño de la iglesia, reproduce con una tinta de tonalidad oscura el edificio medieval de una sola nave, con los muros fortalecidos por contrafuertes rectos al exterior, que se cubre con una bóveda de cañón articulada en tres tramos a partir de los fajones que la refuerzan. La nave enlaza con el ábside de perfil semicircular, en cuyos muros laterales se proyectan hornacinas de perfil curvo que perforan el grosor de los paramentos de una forma irreal. Por la parte posterior del lateral derecho de la cabecera se accede una sacristía de planta rectangular, adosada a la pared trasera de la capilla mayor entre los dos estribos diagonales que refuerzan el presbiterio. Según muestra el diseño, la sacristía se cierra con una bóveda de crucería simple, con la clave central decorada con un medallón circular sin labrar y cuyos nervios diagonales apean en ménsulas redondeadas dispuestas en las esquinas, dependencia en la que se marca la apertura de una ventana de iluminación en la pared meridional.

El acceso al interior del templo se realiza a través de una portada dibujada en representación abatida sobre el mismo proyecto de la planta, en el espacio intermedio de la nave por el lateral de la Epístola, describiendo la forma de un arco de medio punto que arranca de una moldura lisa dispuesta a ambos lados de la puerta; vano que a su vez es sustentado por un par de pilares lisos dotados de basa, fuste liso y capitel. Con objeto de diferenciar mejor las diferentes estructuras arquitectónicas representadas en la planta, el grosor de los muros perimetrales del templo, las nervaduras de la bóveda que cierra la sacristía, los arcos fajones dispuestos en la nave y la puerta de acceso al mismo, fueron coloreados con una tinta de tonalidad amarilla.

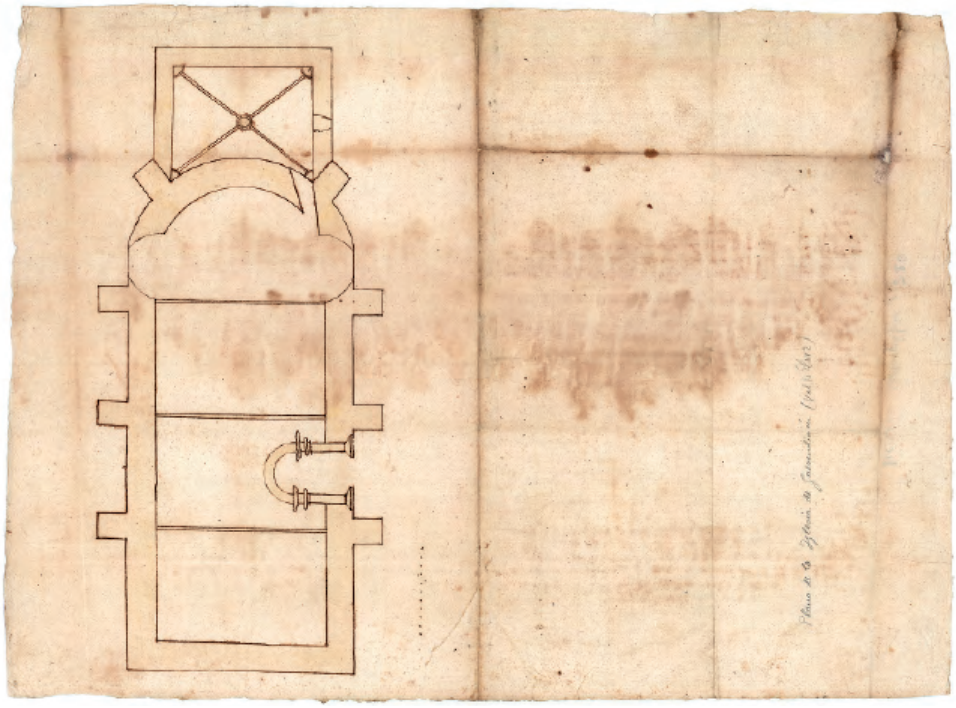
Por lo que respecta al segundo diseño objeto de estudio, reproduce el proyecto de la casa parroquial de Guerendiáin, de planta rectangular en la que se disponen diferentes dependencias y a la que se accede por el lateral estrecho a través de una puerta dibujada en representación abatida, que describe un arco de medio punto con las dovelas marcadas. La puerta de entrada a la vivienda da paso a una primera estancia de 17 pies de largo, según indica la inscripción, en la que se dibujan unas escaleras que permiten la comunicación con la parte superior de la casa. Las otras dos amplias habitaciones rectangulares dispuestas en la parte posterior del edificio también tienen recogidas sus medidas en la zona inferior del dibujo, 16 pies de largo la primera, y 12 pies de largo la segunda. Todos los espacios de la casa quedan iluminados por vanos abatidos dibujados en el lateral derecho de la planta.

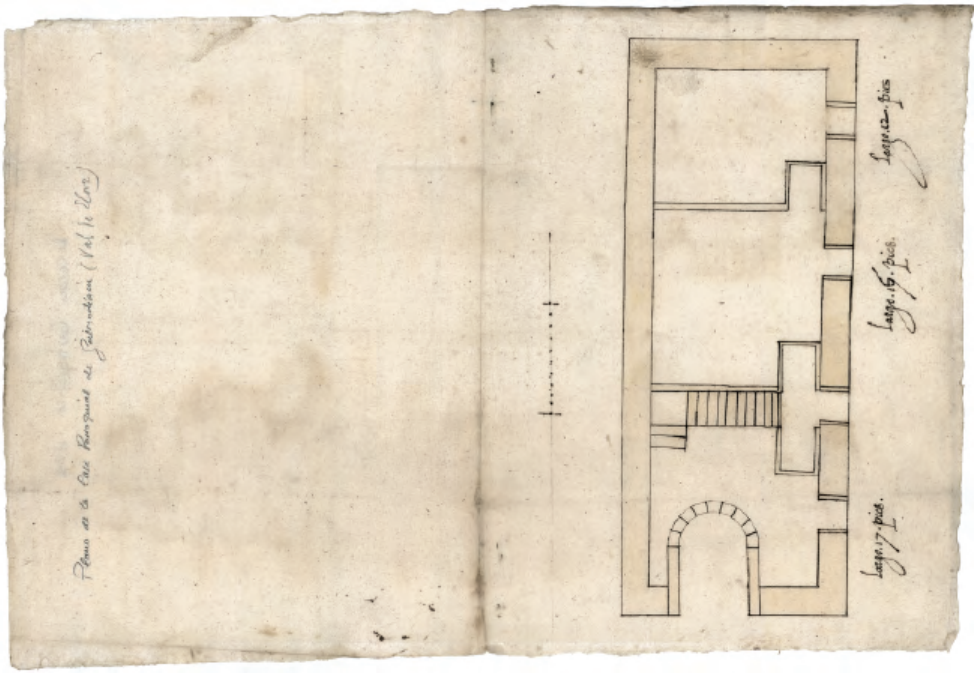
El diseño fue delineado con una sola tinta de tonalidad oscura, empleando el anónimo autor regla y compás, si bien el grosor de los muros perimetrales de la casa, las paredes internas de separación de las estancias, las escaleras de acceso al piso superior y el arco de la puerta de entrada a la vivienda los coloreó con tinta amarilla.

7. Soporte: En el primer diseño, papel verjurado, que presenta, como filigrana o marca de agua, tres figuras sin identificar, parecidas a una “I”, una flor de lis y una “A” mayúscula; en el segundo diseño, papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, un guante con dos iniciales y rematado por una corona.

8. Estado de conservación: Bueno. Los soportes han sido restaurados antes del año 2005.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Uso de la aguada.





10. Dimensiones: El primer diseño mide 47,5 x 34,6 cm; el segundo, 40,5 x 27,3 cm.

11. Anotaciones: En el primer diseño, en el recto del papel, en fecha reciente, posiblemente en el siglo XX, se ha escrito a lápiz en la parte inferior del dibujo: *Planta de la Iglesia de Guerendiáin (Valle de Elorz).*

En el segundo diseño, en el recto del papel, debajo de cada una de las dependencias dibujadas de la casa se indica la medida de cada una de ellas: *Largo 17 pies / Largo 16 pies / Largo 12 pies*. En fecha reciente, posiblemente en el siglo XX, se ha escrito a lápiz en la parte superior del dibujo: *Plano de la casa parroquial de Guerendiáin (Val de Elorz).*

12. Escala: En el primer diseño, sí, sin indicar la unidad de medida, formada por una línea formada de once puntos de 4,4 cm de largo (un punto cada 0,4 cm); en el segundo diseño, sí, sin indicar la unidad de medida, consistente en una línea de once puntos de 4,6 cm de longitud (un punto cada 0,4 cm).

13. Observaciones: Los diseños proceden del Fondo Notarial de Pamplona, custodiado en el Archivo General de Navarra, de una escritura expedida por el escribano Miguel de Arizcun, si bien el documento en el que se hallaban insertas no se ha conservado. Actualmente, ambos diseños forman parte de la Sección de Cartografía-Iconografía de dicho archivo, identificados con la signatura A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 178.

14. Comentario: Los dos diseños, con las plantas de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Guerendiáin y la casa vicarial de dicha localidad navarra, formaron parte, originariamente, de un documento notarial formalizado ante el escribano Miguel de Arizcun el año de 1584, de acuerdo con la información proporcionada por los técnicos del Archivo General de Navarra. Dicha escritura no se ha conservado, por lo que resulta complicado lanzar hipótesis sólidas sobre las posibles causas que motivaron la ejecución de dichos instrumentos de representación gráfica y su posible significado, si bien probablemente fueron ideados en una fecha similar al año de expedición del referido documento, en un momento en el que se pretendía o se estarían acometiendo obras en la iglesia, así como en la casa vicarial.

En la actualidad, esta pequeña iglesia de origen medieval, mantiene la nave única cerrada con una bóveda de cañón articulada en tres tramos a partir de los fajones que la refuerzan, tal y como se reprodujo gráficamente en la anónima traza. Dichos fajones apoyan en ménsulas semicirculares con decoración de bolas, dentellones y boceles, quedando todo el perímetro de la iglesia recorrido por una imposta de dentellones, acorde al lenguaje clásico imperante a fines del Quinientos.

Por su parte, la capilla mayor describe en planta una cabecera redondeada a la que se accede a través de un arco de medio punto moldurado, quedando cerrada con una bóveda de terceletes de cinco claves, con la polar unida a las subsidiaras mediante ligaduras rectas —probablemente una solución tabicada realizada a fines del Quinientos que ocultó la bóveda de horno o de cuarto de esfera—. Dado que la iglesia que ha llegado hasta nuestros días mantiene la planimetría de la nave y la cabecera tal y como fue dibujada en la traza objeto de estudio, quizás este diseño fue proyectado con objeto de acometer una intervención arquitectónica en el templo a nivel de cubiertas, para la cual los muros pétreos de sillarejo tuvieron que recrecerse con ladrillo, como se puede seguir apreciando en la fábrica. Por otro lado, en los muros laterales de la cabecera que ha llegado hasta nuestros días se abren hornacinas delimitadas por un arco de medio punto alargado de lenguaje clásico, oquedades que pudieron realizarse en los muros del ábside a fines del siglo XVI, tal y como se dibuja en la planta, con la intencionalidad de dotarlo de altares colaterales, como sigue sucendiendo en la actualidad. Además, todo parece indicar que la sacristía proyectada en la traza en la parte posterior de la cabecera finalmente no fue ejecutada, conservándose actualmente dicha dependencia adosada al lateral derecho del ábside, quedando cerrada con una bóveda de medio cañón. Finalmente, la puerta de acceso al templo presenta un sencillo vano pétreo liso que describe un arco de medio punto con la rosca moldurada, por tanto, una portada con un diseño mucho más simple que el proyectado en el dibujo al carecer de soportes dotados de basa y capitel.

En el caso de la casa vicarial de Guerendiáin, desconocemos si el proyecto delineado en la traza —probablemente con objeto de acometer la edificación de dicha vivienda, o quizás de realizar alguna reforma en la misma—, articulada en tres estancias que se distribuyen a lo largo de una planta rectangular, con la puerta de acceso dibujada en representación abatida, como se ha descrito anteriormente, fue llevado a cabo tal y como se reproduce en el diseño o fue modificado posteriormente en los siglos venideros. Únicamente podemos referir al respecto, que en la actualidad perdura una vivienda adosada al lateral izquierdo de

la nave del templo parroquial, posiblemente erigida a fines del siglo XVI, construida con sillarejo y sillar en vanos y esquinas, de tres niveles de altura, con la puerta adintelada en el primero, que desde su edificiación fue utilizada como residencia de los párrocos de la localidad.

15. Unidades de descripción relacionadas: Las dos trazas objeto de estudio con la planta de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Guerendiáin y la planta de la casa vicarial de dicha localidad, formaron parte inicialmente de la documentación adjuntada a la escritura notarial registrada en 1584 por el escribano Miguel de Arizcun, documento que no se ha conservado. En la actualidad dichos diseños forman parte de los fondos de la Sección de Cartografía-Iconografía del Archivo General de Navarra, con la signatura A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 178.

16. Bibliografía: García Gainza, Mª C. y Orbe Sivatte, M., 1989, p. 251, y p. 253; Martinena Ruiz, J. J., 2000, p. 27, núms. 18 y 19.

María Josefa Tarifa Castilla

168. Proyecto para el abovedamiento de la parroquia de San Pedro de Mucientes (Valladolid)

1. Título: Proyecto para el abovedamiento de la parroquia de San Pedro de Mucientes (Valladolid).

2. Fecha: 1585.

3. Autor: Alonso de Tolosa (firmado).

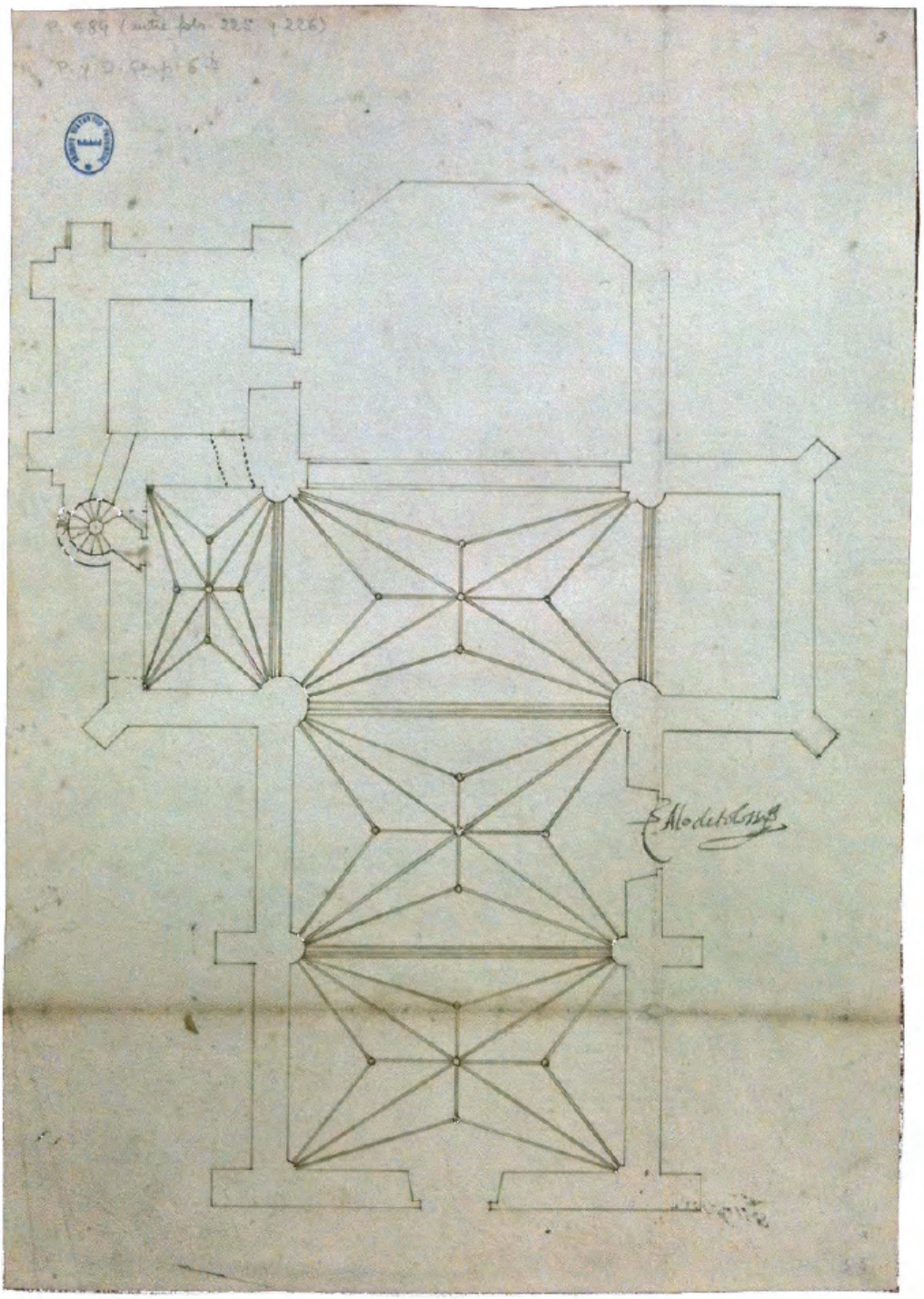
4. Localización: Valladolid. Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

5. Signatura: Procede de la Sección de Protocolos, nº 584, ff. 225-226. Se encuentra en la de Mapas y Dibujos, Carpeta 6, nº 7.

6. Descripción, alcance y contenido: El antiguo aparejador de Juan de Herrera, que realizó las obras de la colegiata de Valladolid entre 1583 y 1586, dibujó esta *planta y montea*, es decir la traza que comentamos y el alzado de la torre. En la planta, que se lee con la cabecera arriba y está dibujada con un grafismo expeditivo y poco cuidadoso, destacan, sobre todo, las diferencias entre sus distintas partes; nos encontramos, para empezar, ante un dibujo claramente incompleto, pues un cierto número de líneas, que debieran cerrar polígonos para definir cortes de muros, aparecen desconectadas, como es muy evidente por la parte de la cabecera, en la que las alineaciones exteriores de los paramentos y los estribos no están ni rasguñadas ni entintadas. Por otra parte, se evidencian cambios, debidos a errores o cambios en el proyecto, ya sea en la anchura de algunos estribos, el acceso al caracol o en la conexión, dibujada a mano alzada, que se estableció entre el brazo del Evangelio de la cabecera y la capilla que ocupa la planta inferior de la torre; en el caracol se advierte que al repasar con el compás fluyó más tinta que en los segmentos de rectas, seguramente porque se recargó la pata del compás usado para entintar rectas y círculos; también los arcos y nervios parecen estar dibujados con más tinta. El dibujo jerarquiza los elementos de las bóvedas, pues los arcos están formados por tres o más paralelas y los nervios solo por dos, faltando toda indicación de los formaletes. El alzado es una expeditiva proyección vertical sin mayor interés que, además, no contiene ninguna forma caracterizadamente gótica; llama la atención la textura aplicada a la cubierta y la acotación.

7. Soporte: Papel verjurado cuya marca no puede apreciarse por estar adherido el soporte a otro como recurso para su conservación.

8. Estado de conservación: Huellas de dobleces antiguos, suciedad y quizás manchas de materiales oxidados.



9. Técnica: Rasguño a regla y entintado a regla y compás, poco cuidadoso, con arreglos del entintado. No hay sombreados ni rellenos de muros.

10. Dimensiones: 39,5 x 27,2 cm.

11. Anotaciones: En el recto hay dos rótulos antiguos, pues en la puerta de la Epístola encontramos firma del autor (*Al^o de Tolossa*), acompañada de su rúbrica. En el muro del caracol del brazo septentrional de la cabecera rotularon $2^{1/3}$ que debe de ser el espesor del muro, es decir, unos 75 cm, que es excesivo para la dimensión dibujada, pero no hay dudas de lo que está escrito; para mayor confusión las condiciones mencionan que *(…) se haga el caracol o usillo segun la traça y la pared que tiene dos pies y cuarto de grueso (…)*, que sería algo menor, pero igualmente grande para la dimensión dibujada.

12. Escala: No se ha dibujado pitipié alguno, pero la existencia del edificio y la dimensión acotada en la base de la torre en el dibujo del alzado, permite establecer que se hizo probablemente a escala 1:96, con la reserva señalada del espesor del muro.

13. Observaciones: Lleva en el ángulo superior izquierdo una impronta ovalada, en tinta violeta, que dice *ARCHIVO HISTORICO PROVINCIAL / Valladolid*, y lleva escritos a lápiz los datos de localización antigua [*P. 584 (entre fols. 225 y 226)*], y actual *(P. y D. Carpeta 6-7*).

14. Comentario: Esta iglesia documenta, por varios caminos, el accidentado desarrollo de nuestra arquitectura desde época de los Reyes Católicos hasta la de Felipe II y cómo, por decirlo en palabras de Gómez Martínez, *el arquitecto verdadera y coherentemente clásico podrá, deberá incluso, utilizar bóvedas de crucería cuando se enfrente a la terminación o restauración de un edificio que así lo exija, por mor a la 'concinnitas' o conformidad de las partes con el todo: es ante este tipo de decisiones donde se mide la verdadera magnitud clasicista de los arquitectos que se preciaban de serlo* (Gómez Martínez, J., 1998, p. 223). La primera etapa, que este proyecto trataría como si fuera un residuo topográfico, solo está documentada en sus muros, que atestiguan, mediante una elemental lectura de paramentos, una iglesia que, mediante un tramo más, se habría prolongado hacia poniente; era algo más estrecha y de ella quedan una dependencia, el baptisterio, que también es ojival, y rastros de varios huecos de luces y paso, como la huella de una gran portada conopial, tardogótica y descentrada, que fue rozada por completo; esta iglesia era lo bastante sólida como para aprovechar sus muros, y como era de esperar, el rasguño no dibuja nada de ella, pues estaba destinada a ser fagocitada en cuanto comenzase la obra propuesta pues precisamente labrarían *(…) lo primero la capilla q esta sobre el coro (…)*, según explica el pliego de condiciones. La segunda etapa, cuyo abovedamiento proyectó Tolosa, se había realizado inmediatamente antes de 1585, y como era tradicional, se había iniciado por la ochava del presbiterio, completándose este y un brazo del crucero, resueltos con bóvedas de crucería algo más complejas que las del proyecto; esta segunda fase se dibuja someramente, pues solo interesaba como guía para las bóvedas de la obra nueva, como explica con claridad el texto, cuando indica que se harían *(…) tres capillas de cruceria en el cuerpo de la iglesia y otra colateral ansi mismo de cruceria con la pared que esta en el testero de la dicha capilla colateral con su caracol y puertas y luces y remates y mas la torre desde el estado que agora esta todo (…)*; por lo tanto, el dibujo es un ejercicio de concordancia, ya que respetó y prolongó las formas góticas en planta, para completar la fase que le había precedido, y yuxtapuso el campanario renacentista sobre el horizonte de las bóvedas de crucería, solución que hizo fortuna, como acreditan los dibujos de otras torres que el mismo autor preparó para poblaciones cercanas. La comparación con la planimetría actual no deja duda de que se hizo todo como estaba previsto, aunque la obra continuó con la construcción del coro, que es de apariencia herreriana. Este proyecto constituye un buen ejemplo del carácter residual de los recursos técnicos y formales tardogóticos y una expresiva muestra de falta de calidad gráfica, en el contexto de una obra interminable y todo ello en el ambiente cercano a la corte de Felipe II.

15. Unidades de descripción relacionadas: Antes de formar parte de los gráficos desgajados, estaba situado entre los ff. 225 y 226 del volumen de protocolos nº 584, como lo publicó García Chico en 1940.

16. Bibliografía: García Chico, E., 1940; Gómez Martínez, J., 1998, p. 224, fig. nº 401.

Alfonso Jiménez Martín y Juan Escorial Esgueva

169. Proyecto para la construcción de la nueva iglesia colegial de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza)

1. Título: Proyecto para la construcción de la nueva iglesia colegial de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza).

2. Fecha: 1586.

3. Autor: Juan de Marrón.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza (ES 50297 ACLSZ).

5. Signatura: A.C.S.Z., Muestras y trazas, 154.

6. Descripción, alcance y contenido: Proyecto para la construcción de la nueva iglesia colegial de Santa María de los Corporales de Daroca, en el que se propone la construcción de una gran iglesia de "falso salón", conformada por un módulo basilical de tres naves de cuatro tramos cada una; un transepto con una solución cupulada de planta oval en su encrucijada, y una cabecera compuesta por tres capillas dispuestas en batería, de testero recto. El diseño tan solo refleja los perfiles de los muros perimetrales, los de los soportes, las proyecciones de los arcos que habrían de delimitar los tramos, y la de la solución de cierre planteada para el correspondiente a la encrucijada del transepto.

7. Soporte: Pergamino.

8. Estado de conservación: Regular. El pergamino se encuentra alabeado y agrietado, y presenta dobleces que dificultan su manejo.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: 85,7 x 52 cm.

11. Anotaciones: En el recto, repartidas por todo el diseño, se registran las siguientes anotaciones: S*acristia* / *Ventana redonda* / *Capilla* / *Coro* / *Capilla* / *Puerta* / *Puerta* / *24 pies* / *Altar mayor* / *Çimborrio* / *Grada del presbiterio* / *32 pies* / *Grada del presbiterio* / *Pulpito* (dos veces) / *32* (pies) / *24 pies* / *Navada mayor tiene de ancho 48 pies* / *32 (pies)* / *24 pies* / *Tiene de alto 81* (pies) / *Pilares* (dos veces) / *Puerta vieja a la Gragera* / *32* (pies) / *Capilla del Santisimo Misterio de los Corporales* / *32* (pies) / *Puerta principal de 12 pies* / *24 pies*. En el vuelto: *Planta de la iglesia* / *Planta de la nueva yglesia* / *Planta y traza de la iglesia nueva de los Santisimos Corporales de Daroca*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Se desconoce la vía de entrada del diseño a los fondos del Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza, aunque cabe aventurar la posibilidad de que llegase a través de Juan Marco, arcediano de la ciudad de Zaragoza y prior de la iglesia de Nuestra Señora de los Corporales, que fue el encargado de convocar al capítulo del templo para la suscripción del contrato de la obra, firmado con el maestro Juan de Marrón el 7 de julio de 1586.

14. Comentario: El prior y los canónigos del Cabildo de Nuestra Señora de los Corporales de Daroca y los miembros del concejo de la localidad contrataron la construcción de la nueva iglesia colegial de la misma con el maestro Juan de Marrón, *maestro de canteria y de hazer yglesias residente en la villa de Deça del reyno de Castilla*, el 7 de julio de 1586. El proyecto, con el que debe vincularse el diseño que nos ocupa, contemplaba el derribo de la vieja iglesia medieval, perfectamente orientada, conservando, eso sí, algunos de sus elementos, como su antigua capilla mayor, aquella en la que se veneraban —y continúan venerándose— los Corporales, cuya embocadura aparece perfectamente identificada sobre el pergamino mediante una inscripción. En este sentido, la propuesta venía a imponer un cambio de orientación, ya que la cabecera del nuevo templo pasaba a disponerse al norte, así como la aplicación de un modelo tipológico de "falso salón", cuyas raíces deben situarse en la configuración alcanzada por la catedral —la Seo— de Zaragoza a lo largo de su azarosa historia constructiva, tras sucesivas reformas y ampliaciones, que terminaron por conformar un complejo organismo compuesto por un módulo basilical de cinco naves, con la central ligeramente más alta que las laterales —abovedadas, estas sí, a la misma altura—, un transepto cerrado al mismo nivel que las naves laterales del buque del templo, con un cimborrio en su encrucijada, y finalmente, una cabecera compuesta por varias capillas dispuestas en batería abiertas al propio crucero.

Aquí vino a ofrecerse una suerte de regularización de la solución alcanzada en la capital aragonesa. En este caso, se propuso la construcción de un módulo

Coro
Capilla
Capilla
Crucero
pilares
pilares
pilares
pilares
2 4 pies
2 4 pies

basilical de solo tres naves, abovedadas, esta vez sí, a la misma altura; un transepto cerrado al mismo nivel, con una solución cupulada en su encrucijada, y una cabecera compuesta por tres capillas dispuestas en batería, abiertas al crucero y de testero recto.

Con respecto al modelo ofrecido por la catedral zaragozana, la mayor novedad planteada por Marrón estribaba en la solución ideada para la encrucijada del transepto, sobre la que tenía que levantarse una estructura, definida mediante una inscripción como *çimborrio*, que debía albergar, en realidad, una solución cupulada, en este caso, de planta oval. Su materialización terminará planteando importantes inconvenientes, ya que la estructura no logrará emerger sobre el nivel del bajocubierta de la enorme techumbre a dos aguas dispuesta sobre el edificio, lo que obligará a construir una linterna —no contemplada en el diseño—, que, al abrirse paso a través del tejado, acabará permitiendo la entrada de luz al tramo. Al final, la cúpula se resolverá mediante el volteo, con ladrillo y con yeso, de dos medias naranjas unidas por un tramo de cañón, sobre cuya sección cilíndrica, abierta y reforzada mediante el tendido de potentes "rearcos" sobre el trasdós, se levantará la linterna. La decoración aplicada a sus interiores acabará confiriéndole un aspecto similar al ofrecido por otras soluciones de similares características realizadas en piedra con anterioridad, como la planteada por Jerónimo Quijano para el cimborrio de la iglesia arciprestal de Santa María del Salvador de Chinchilla de Montearagón (Albacete), construida entre 1536 y 1541.

El subtipo volverá a emplearse en la construcción de la nueva iglesia colegial de Santa María de Calatayud (Zaragoza) poco tiempo después. Allí tendrán que respetarse, una vez más, los condicionamientos impuestos por fábricas anteriores, y la materialización de la solución cupulada ideada para la encrucijada de su transepto terminará planteando problemas equiparables a los que ya se habían presentado en Daroca. Con todo, la fórmula habrá de conocer una importante fortuna hasta bien avanzado el siglo XVIII.

Resulta difícil precisar la vía por la que el diseño pasó a engrosar los fondos del Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza, en el que no se ha podido localizar ningún documento relacionado con este instrumento de representación gráfica. No obstante, la lectura de las dos versiones del contrato firmado para la construcción del edificio conservadas en el Archivo Municipal de Daroca [A.M.D.], así como la copia del mismo publicada hace unos años (véase el apartado "Unidades de descripción relacionadas"), permiten aventurar la posibilidad de que llegase de la mano de Juan Marco, arcediano de Zaragoza y prior de la iglesia de Santa María de los Corporales, que fue el encargado de convocar al capítulo eclesiástico del templo para la suscripción del acuerdo.

15. Unidades de descripción relacionadas: El diseño se encuentra descontextualizado en el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza, pero puede ponerse en relación con las dos versiones del contrato firmado para la construcción de la colegial, la testificada por el notario Francisco de Balaguer el 7 de julio de 1586, un cuadernillo compuesto por 27 folios, de los cuales tan solo van numerados los 11 primeros, cosido al comienzo del *Libro de la capitulacion, mandas y memorias de la obra y rehedificacion de la yglesia de los Santissimos Corporales de la ciudad de Daroca* [Archivo Municipal de Daroca (A.M.D.), Sección Iglesia, 15.10.4, (Daroca, 7-VII-1586)]; y la ordenada, probablemente por el escribano Pedro Manente, que se encuentra dentro del propio volumen (*ibidem*, ff. 6 r-23 r). Ambos documentos fueron referenciados en Ibáñez Fernández, J. y Martín Marco, J., 2017, p. 299, nota nº 23.

La copia testificada por el notario Juan de Lagueruela localizada en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza *entre los protocolos del año 1597*, publicada por Pano Gracia, J. L., 1987, pp. 102-109, no ha podido revisarse, ya que no se ha encontrado ningún protocolo de este notario fechado en 1597, ni en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, ni en el de Daroca, al que se trasladaron la mayor parte de los fondos de la localidad después de la publicación del artículo de Pano.

Por su carácter rigurosamente inédito, se incluyen las transcripciones de las dos versiones del acuerdo. En primer lugar, la testificada por Francisco Balaguer [A.M.D., Sección Iglesia, 15.10.4, Capitulación testificada por Francisco Balaguer, (Daroca, 7-VII-1586)]:

Concordia de la iglesia de Nuestra Señora de los Corporales y consejo con Joan Marron maestro de obras, sobre lo que habia de hacer en la iglesia colegial /f. 2 r/ *In Dei nomine amen sea a todos manifiesto que llamado convocado congregado y ajuntado el capitulo de los muy ilustres señores prior y canonigos y capitulo de dicha yglessia colegial de Nuestra Señora Sancta Maria de los Sanctos Corporales de la ciudad de Daroca por mandamiento del muy ilustre señor*

doctor Joan Marco arcidiano de la ciudad de Caragoça y prior de dicha yglesia de Nuestra Señora de los Sanctos Corporales y por llamamiento del reverendo mossen Miguel de Fox sacristan de dicha yglesia segun que dicho sacristan hizo fe y relacion a nosotros Francisco Valaguer y Pedro Manente notarios simul comunicantes y testificantes presentes los testigos abaxo nombrados el demandamiento de dicho señor prior haver llamado y convocado el dicho capitulo de dicha yglesia por tañimiento de una campanica, o, cimbanico y de palabra segun es costumbre para la hora y lugar presente et plegado y ajuntado el dicho capitulo de dicha ygelsia (sic) *dentro de las cassas capitulares de aquella en donde otras vezes para tales y semejantes actos y cosas como las sobredichas et infrascriptas el dicho capitulo de dicha yglesia sea acostumbrado y acostumbra plegar y ajuntar en el qual capitulo y ajuntamiento* /f. 2 v/ *intervinieron y fueron presentes los infrascriptos y siguientes et primo el dicho doctor Joan Marco prior y arcidiano sobredicho mossen Matheo Garçia el doctor Martin Ximeno mossen Andres Fierro mossen Salbador Vadenas mossen Jeronimo Fernandez mossen Jeronimo Andres mossen Joan de Prat mossen Blas Vayllo mossen Jeronimo Galindo mossen Miguel Lopez mossen Bartholome Martinez y mossen Miguel Terrer todos canonigos de dicha yglesia et de si todo el dicho capitulo de prior y canonigos de dicha yglesia capitulantes capitulo hazientes y representantes los presentes por los absentes y todos concordes y alguno de ellos por si no discrepante ni contradiziente en nombres suyos propios y de cada uno de ellos por si y en nombre y voz del dicho capitulo de dicha yglesia capitular universal y particularmente y en nombre y voz de los prior y canonigos que por tiempo seran de dicha yglesia et aun el dicho ilustre señor doctor Joan Marco arcidiano de la ciudad de Çaragoça y prior de dicha yglesia de los sanctos Corporales de dicha ciudad de Daroca en su nombre propio y en los dichos nombres y qualquiere dellos por si de la una parte y partes conjuntamente y de por si et aun llamado con*/f. 3 r/*vocado congregado y ajuntado el concejo y universidad de los muy ilustres señores justicia juez jurados officiales ciudadanos y singulares personas vezinos y havitadores de la dicha ciudad de Daroca por mandamiento de los muy ilustres justicia judez jurados officiales y consejo de dicha ciudad y por llamamiento de Joan de Ambel nuncio y corredor publico de dicha ciudad segun que dicho corredor hizo fe y relacion a nosotros Francisco Valaguer y Pedro Manente notarios simul comunicantes y testificantes el demandamiento de dichos señores justicia judez y jurados officiales y consejo haver llamado y convocado el dicho concejo general y universidad de dicha ciudad a son de trompeta y por voz de grida hecha por los lugares publicos y acostumbrados de dicha ciudad y de palabra segun es costumbre para la hora y lugar presentes et plegados y ajuntados los dichos señores justicia judez jurados officiales y concejo general y universidad de dicha ciudad dentro de la sala baxa y cassas comunes de dicha ciudad en donde otras vezes para tales y semejantes actos y cossas como las infrascritas el dicho concejo general y universidad de dicha ciudad sea acostumbrado y acostumbra plegar y ajuntar en el qual concejo general y universidad* /f. 3 v/ *intervinieron y fueron presentes los infrascriptos y siguientes et primo el ilustre Martin de Ezpeleta justicia de dicha ciudad Joan de Esplugas Joan Baptista de Vello el doctor Bartholome Hernandez Thomas Zorrilla y Anton Portel jurados Martin Perez de Cabo Sant Gil almotaçan Jeronimo de Sandobal lugarteniente de justicia micer Simon del Villa Pedro Jorge regidores Francisco de Urrea Luis Diaz de Aux y Anton Rubio consejeros Domingo de Vello Joan del Marcuello Pedro Terrer mercader Joan Diaz de Aux Anthonio de Orera Clemente Gil Miguel Domingo Joan Tol Joan del Bal Jeronimo Matheo Miguel Pariente Joan Esteban de Bolluz Joan Diaz Gamarra Miguel de Veçoyta Sebastian Moreno Martin de Heredia Joan Martinez Joan de Bayona Venito Cabrera Miguel Martinez Hernando el Çarço Joan Castillo Francisco Portel Pedro Gonzalez Pedro Millan Mathias Roldan Pedro Lagasca Joan de Alegria Joan Serrano Anton Gil Domingo Terrado Pedro Rabanel Anton de Torres Salvador Esteban Miguel Romero Lorenzo de Agreda Joan Lorente Pedro de Doña Petria Anton de Viota Gregorio Tremiño Domingo Garbi y Asensio Mohorte y otros muchos vezinos y habitadores de la* /f. 4 r/ *dicha ciudad et de si todo el dicho concejo general y universidad de dicha ciudad concejantes concejo general y universidad hazientes y representantes los presentes por los absentes y todos concordes y algunos no discrepante ni contradiziente en nombres suyos propios y en nombre y voz del dicho concejo y universidad de dicha ciudad de Daroca universal y particularmente de la otra parte et conjuntamente y de por si et el magnifico Joan de Marron maestro de canteria y de hazer yglesias residente en la villa de Deça del reyno*

de Castilla y de presente estante personalmente en la dicha ciudad de Daroca en nombre suyo propio de la otra parte y parte los quales dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y dichos justicia officiales concejo y universidad de dicha ciudad de Daroca congregados y ajuntados en la forma y manera sobredicha y en los dichos nombres y qualquiere dellos por si y dicho Joan de Marron en su nombre propio todas las quales dichas partes respective en presentia de nosotros dichos Francisco Valaguer y Pedro Manente notarios simul comunicantes y testificantes y ante todos los testigos abaxo nombrados dixe/f. 4 v/*ron y propusieron dichas partes capitulo y concejo y dicho Joan de Marron respectivamente tales, o, semejantes palabras en effecto contenientes vel quasi capitulacion si quiere concordia havia sido hecha tratada y concordada entre dichas partes respective acerca de la yglesia edificio y obras que se han de hazer de nuebo en la dicha yglesia de Nuestra Señora Sancta Maria de los Santissimos Corporales y en el sitio y caustro* (sic) *de aquella por el orden y forma contenidos en dicha capitulacion la qual dichas partes respective dieron y libraron en poder de nosotros dichos notarios simul comunicantes y testificantes en papel scripta la qual dicha capitulacion es del tenor siguiente. / Capitulacion si quiere concordia hecha trata*(da) *y concordada entre los muy ilustres señores prior canonigos y capitulo de la dicha yglesia collegial de Nuestra Señora Sancta Maria de los Santissimos Corporales de la ciudad de Daroca en nombres suyos propios y de cada uno dellos por si y en nombre y voz del dicho capitulo de dicha yglesia capitular universal y particularmente et entre el muy ilustre señor el doctor Joan Marco arcidiano de la ciudad de Çaragoça y prior de la dicha yglesia en su nombre propio de la una parte y partes* /f. 5 r/ *et entre los muy ilustres señores justicia judez y jurados officiales, ciudadanos, conçejo y universidad y singulares personas vezinos y havitadores de la dicha ciudad de Daroca universal y particularmente de la otra parte y partes y conjuntamente y de por si et entre el magnifico Joan de Marron maestro de canteria y de hazer yglesias residente en la villa de Deça del reyno de Castilla y estante de presente personalmente en la ciudad de Daroca en nombre suyo propio de la otra parte acerca de la yglesia edifficios y obras que se an de hazer de nuebo en dicha yglesia de Nuestra Señora de los Sanctisimos Corporales y en el sitio y claustro que de presente ay en aquella por el modo orden forma y manera y con las condiciones y pactos infrascriptos y siguientes. /* (Al margen: *Pª*) *Et primeramente es tratado y conçertado entre las dichas partes arriba nombradas respectivamente que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado segun que por thenor de la presente capitulacion se obliga expresamente en su nombre propio ha hazer y edificar y dar hecha y acabada dentro de tiempo abaxo reçitado y expecificado y a sus propias* /f. 5 v/ *costas una yglesia de tres naves en la manera siguiente es a saber que desde la grada del presbiterio de la dicha yglesia vieja que esta de parte de abaxo de la capilla de donde esta el Sancto Misterio de los Sanctissimos Corporales hasta la pared de la puerta que esta de presente detras del coro de dicha yglesia que hay noventa y seys pies de ancho se ha de hazer la dicha yglesia de Nuestra Señora* (de) *tres naves como dicho es desta manera que la nave principal de dicha yglesia que se ha de hazer de nuebo tenga de ancho quarenta y ocho pies y de alto ochenta y un pies y las dos naves colaterales a ella otros quarenta y ocho pies de ancho que le viene a cada una de las dos colaterales a ventiquatro pies de ancho y de alto a cada una de las dos colaterales haya de tener la proporçion de altura que conforme a la navada y arte se requiere et asimesmo dicho Joan de Marron sea tenido y obligado de hazer desde la puerta de medio dia que de presente esta hecha en dicha yglesia vieja que esta enfrente de los graneros de la ciudad hasta la puerta de la cassa llamada del Cabildo que hay de hueco ciento noventa y tres pies que se* /f. 6 r/ *ha de hazer dicha yglesia de largo y se ha de repartir esta largaria en cinco ordenes de capillas y el coro que se ha de hazer que seran seys y cada capilla destas ha de tener treynta y dos pies de ancho y el coro treynta y tres que son todos los dichos ciento noventa y tres pies. /* (Al margen: *II*) *Ittem asimesmo dicho Joan de Marron sea tenido y obligado de allanar y allane todo el ambito de dicha yglesia que ha de hazer a nivel del suelo que agora tiene la dicha yglesia antigua y a de derribar y derribe todas las capillas pilares claustro y paredes que dentro el dicho ambito ay exceptado la pared de la cabezera donde se ha de hazer el coro que es la pared del claustro donde esta la cassa capitular de dicha yglesia de presente. /* (Al margen: *III*) *Ittem es condicion que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado de derribar la pared que esta desde la puerta que entran despues en dicha yglesia a la claustra hasta el altar de los Dolores donde de presente esta Nuestra Señora de la Soledad la qual paret con-*

ffrenta con la capilla del señor Sanct Joseph y con la cassa del priorato y hazer toda la dicha pared de nuevo y desan/f. 6 v/*char la claustra que es dos baras poco mas, o, menos y sacar dicha pared en drecho de la otra pared que esta hecha en la dicha yglesia vieja junto de la torre para que la pared de dicha yglesia que se hara este mas drecha y perfecta y se haya de hazer fundamientos de nuevo en dicha pared con la profundidad y seguridad que convenga y hazer assimesmo los estribos y medios pilares que convengan todo junto y tan gruessos como los otros medios pilares que se han de hazer en dicha yglesia de la manera y por el orden abaxo resultado y assimesmo dicho Joan de Marron sea tenido y obligado en toda la largaria y ambito de dicha pared de hazer todos los arcos y capillas que se puedan hazer con comodidad y con sus estribos en la altaria que conviniere y con la largueza competente repartiendolas en proporcion y haya de hazer hazia la parte de la cassa el dicho priorato sus paredes y medianiles de dichas capillas competentes y cubrir las dichas capillas con sus texados a su costa de dicho Joan de Marron no quedando empero a cargo de dicho Joan de Marron de lavar ni pinzelar ni hazer la bobeda de dichas* /f. 7 r/ *capillas por de dentro hazia la yglesia.* / (Al margen: *IIII*) *Ittem asimesmo es pactado y concertado entre dichas partes que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga expresamente de derribar toda la otra pared que esta desde las espaldas del altar de la señora Sancta Anna hasta el retablo del Crucifixo y tambien la pared y patio donde esta dicho retablo inclusibe el qual y dicha pared esta en la claustra de dicha yglesia hazia la parte del cimenterio de dicha yglesia y de nuevo hazer toda la dicha pared y sacar la dicha pared en drecho de la pared y capilla de la señora Sancta Anna para que dicha pared de dicha yglesia que se hara este mas drecha y perfecta y asi mesmo haya de hazer y haga fundamentos de nuevo en dicha pared con la profundidad y seguridad que convenga y hazer asimesmo los estribos y medios pillares que convengan todo junto y tan gruessos como los otros medios pilares que se han de hazer en dicha yglesia de la manera y orden abaxo recitados y asimesmo dicho Joan de Marron sea tenido y obligado en toda la largaria y ambito de dicha pared de hazer todos los arcos* /f. 7 v/ *y capillas que se puedan hazer en comodidad y con sus estribos en la altaria que conviniere y con la largueza competiente repartiendolas en proporcion como convenga y hazer hazia la pared de dicho cimenterio sus paredes y medianiles de dichas capillas competentes y cubrir las dichas capillas con sus texados a su costa del dicho Joan de Marron, no quedando empero a cargo de dicho Joan de Marron de lavar ni pincelar ni hazer la bobeda de dichas capillas por de dentro hazia la yglesia.* / (Al margen: *V*) *Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga expresamente de hazer en toda la dicha yglesia y erigir y lebantar ocho pilares torales y otros dos del coro que todos seran diez y cada uno de dichos pilares se hayan de hazer y tengan de gruesso cinco pies y medio segun y de la manera que en la traza que queda en poder de los dichos señores prior y canonigos de dicha ciudad esta señalado la qual se ha de poner en el archiu que se ha de hazer trayendo piedra para hazer dichos pilares de la cantera que convenga las mayores* /f. 8 r/ *que se puedan traer para que vayan a todos dichos pilares y para seguridad dellos y esto se entienda de la vassa arriba y assimesmo en dichos pilares torales por ser tan altos dicho Joan de Marron haya de hazerles unos pedestales doricos y redondos porque no ocupen tanto que suban de alto un estado y encima de la cara del suelo de la yglesia que son seis pies con su sobasa y capitel como esta dicho y en cima* (sic) *destos pedestales se heche su sobassa dorica al derredor del dicho toral muy bien ordenada como el arte requiere de manera que han de quedar cada uno de dichos pilares en cinco pies y medio de grueso de alli arriba en el qual grueso suban todos estos pilares cinquenta y tres pies de alto con el alto de la cornija donde han de comenzar las vobedas todo de piedra labrada.* / (Al margen: *VI*) *Ittem es condicion que dicho Joan de Marron assimesmo sea tenido y obligado de sacar y hazer las cepas y cimientos de todos los dichos pilares ahondandose la tierra todo lo que convenga las quales çepas y cimientos han de tener diez pies de gruesso con sus muy buenas piedras llanas* /f. 8 v/ *y con su buena cal bien asentadas y ripiadas con mucho cuydado como el arte requiere y suban hasta la cara de la tierra y alli se hechen sus vassas en dichos pilares como esta dicho.* / (Al margen: *VII*) *Ittem asimesmo dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga de hechar y hazer en par de cada uno de dichos pilares sus medios pilaricos redondos como en dicha traça estan señalados que suban tan altos como los otros pilares torales con sus pedestales y vassas segun y de la manera que van señalados los torales en la dicha traça y han de hir asidos en la*

pared y ligados como conviene y en par de cada redondo de estos pilares por la parte de afuera de la pared se han de hazer sus estribos segun que en la dicha traça estan señalados que tengan quatro pies de sallida y otros quatro pies de gruesso que suban con las paredes hasta el alto que convenga. / (Al margen: *VIII*) *Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado como por la presente se obliga de hazer y subir todas las paredes de la dicha yglesia alderredor de un nivel todas hasta lo que sube la forma de la entrada* /f. 9 r/ *de la puerta de la yglesia que se ha de hazer de nuevo que seran desde el suelo de la yglesia hasta lo alto setenta y ocho pies y encima destas paredes de la dicha yglesia que se han de hazer se haya de hazer y haga su rafe, o, tablamiento, o, cornija de piedra que tenga pie y quarto de pie de alto y media vara de buelo con buenas molduras bien ordenadas como el arte requiere al derredor de todas las paredes de la dicha yglesia que se han de hazer y han de subir dichas paredes con quatro pies de gruesso del talus arriba y hechandoles su talus, o, chafante como convenga y todo de piedra labarada de la tierra arriba por la parte de afuera y por la parte de dentro de manposteria.* / (Al margen: *VIIII*) *Ittem es concordado entre dichas partes que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado de hazer y haga en dichas paredes de dicha yglesia las ventanas que en la dicha traça estan señaladas que tengan a quatro pies de ancho y de gueco a diez pies de alto rasgadas rasas y cada una de ellas sus vidrieras de alabastro sin raças y claros y por de dentro hazia la yglesia labrados los* /f. 9 v/ *chafantes de algez y en la pared de encima la puerta de dicha yglesia se haga una ventana redonda que tenga cinco pies de luz rasgada y rasa y en las dos capillas que se han de hazer al lado del coro se hechen y hagan sus luzes competentes como en la dicha traça estan señaladas si se pudieren echar.* / (Al margen: *X*) *Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga de hazer el coro para la dicha yglesia y las paredes que en la dicha traça estan señaladas sacando y hiziendo sus cimientos necesarios y subiendo dichas paredes de quatro pies de talus, o, relex arriba haziendoles los portales de las puertas que en la dicha traça estan señaladas el qual dicho coro haya de te*(ne)*r y tenga quarenta y seys pies de ancho y treynta y tres pies de hondo y a de ser el dicho coro quadrado por la parte de abaxo y arriba le han de hechar y hazer sus pechinas y volberlo en redondo y hazer una media naranja artesonada con sus artesones con sus molduras bien ordenadas llanas y esta media na*/f. 10 r/*ranja ha de subir hasta encima del arco de la capilla mayor y las pechinas han de ser tambien artesonadas todo labrado a lo romano y en el medio de dicha pared en lo que mas convenga se haga una ventana redonda conforme a la de las espaldas de la dicha yglesia de quatro pies de luz con sus bidrieras de alabastro como las demas.* / (Al margen: *XI*) *Ittem asimesmo es condicion que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado de hazer en los lados del dicho coro dos capillas de como estan señaladas en la dicha traça y a la entrada de dichas capillas ha de hazer dos* (al margen: *letrero*) *arcos que se cierren debaxo del letrero tres varas de midir y encima de dichas dos capillas haya de hazer dos estancias para lo que fuere menester por que las paredes se podran subir hasta arriba.* / (Al margen: *XII*) *Ittem asimesmo dicho Joan de Marron se obliga encima de los quatro pilares delanteros de hazer y hechar quatro arcos de rejola y con algez de Villafeliche que tengan cada uno de ellos a dos rejolas y media de ancho y otro tanto y encima de dichos* /f. 10 v/ *arcos haya de erigir y hazer unas paredes de rejola y algez si le parescera de Daroca de la gordeza de los mismos arcos y dichas paredes suban de alto para hazer el cimborio que ha de subir desde el suelo de la yglesia hasta lo alto del dicho cimborio ciento y quinze pies y en dicho cimborio ha de hazer y hechar las pechinas en los quatro rincones y encima dellas se haga el cimborio a lo romano y en forma obada muy bien hecho como el arte lo requiere con sus ventanas y vidrieras pintadas por de dentro las figuras que parescera y las ventanas por de dentro labradas con adorno.* / (Al margen: *XIII*) *Ittem es condicion que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado como se obliga de hazer en los demas pilares torales de la dicha yglesia y hechar sus arcos perpianos de rejola y media de ancho y alto y encima de los arcos se hechen sus rearcos con sus molduras muy bien ordenadas y despues haya de hazer y haga su cruzeria en todo el cuerpo de la yglesia, assi en la navada mayor como en las collaterales con* /f. 11 r/ *sus cruzeros de rejola y algez de Villafeliche con sus buenas molduras bien ordenadas y boçelladas con algez de çedaço con sus conbados y claves muy ordenados como la dicha obra lo requiere de suerte que esten muy galanos y muy bien monteados y luzidos y pinzelados ellos y todas las paredes de la dicha yglesia y obra y la dicha bobeda haya de ser de*

dos alfas dobles cruzadas con sus camissas de algez puro y la cruzeria de toda yglesia sea como la de Nuestra Señora del Pilar de Caragoça, o, como mejor paresciere al prior y capitulo y justicia y officiales de la dicha ciudad. / (Al margen: *XIIII*) *Ittem es condicion que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado* (al margen: *portada*) *y se obliga de hazer una portada en la parete de la navada mayor de dicha yglesia que se ha de hazer y ha de tener de hueco y ancho doze pies y de alto veynte pies con su lanba* (sic) *y sus colunas a los lados que salgan todas del bibo de la dicha pared de orden jonica con sus pedestales vassas y capiteles su alquitrave frisco* (sic) *y cornija y ha de hazer un encasamento* /f. 11 v/ *encima adornado con la mesma orden para poner y que ponga dicho Joan de Marron una imagen de Nuestra Señora de los Corporales y dos encassamientos a los lados tambien ordenados y dos angeles en ellos y toda esta portada ha de ir muy bien labrada y ha de ser de la piedra de Ceyda.* / (Al margen: *XV*) *Ittem es condicion entre las dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado por el orden que dicho es de la parte de arriba de hazer todas las paredes que en dicha obra se ha de hazer de silleria por la parte de afuera mientre* (sic) *durare la silleria vieja y si faltare dicho Joan de Marron la hay*(a) *de hazer traer a su costa y por la parte de adentro las haya de hazer de mamposteria muy bien hechas con los guecos arriba dichos y revocadas por la parte de afuera y por de dentro luzidas y pinzeladas como esta dicho.* / (Al margen: *XVI*) *Ittem es condicion que dicho Joan de Marron haya de hazer y haga asimesmo el pie si quiere messa del altar gradas y presbiterio y rejolarlas a su costa como convenga.* / (Al margen: *XVII*) *Ittem es condicion que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado de hazer y haga sus tejados en toda la obra de la dicha yglesia que nuebamente se ha de hazer y en el // cimborio y capillas como esta dicho y hechar el agua fuera y armar y hazer dichos tejados con sus muy buenas tirantes y buenas tiseras de buena fusta seca y los maderos y vigas que sean buenas y la cubierta de ripias pusiendo espessos como se acostumbra los maderos que dos ripias alcancen cinco maderos y darles a dichos tejados todo el corriente que sea necesario y los tirantes enteros de una pieça y si acasso los tirantes de la nave mayor no se pudieren hacer tan largos y grandes vigas para que se puedan poner enteras que en tal casso se hayan de hazer de dos pieças muy bien fardadas con sus buenas fardadas con sus buenas estacas y clavazon de fierro y todo el dicho tejado lo haya de tejar y lo teje y haga con su lodo y caballegos asentados con su cal y los y los* (sic) *brocales de la sallida del agua y haga los caballones del tejado con ladrillo de canto, o, llano y haga, asi mesmo dicho Joan de Marron una torretica para que este el cimbanico del coro.* / (Al margen: *XVIII*) *Ittem asimesmo sea tenido y obligado el dicho Joan de Marron de hazer rejolar toda la dicha yglesia y hedificios de aquella y de hazer los pulpitos en dos pilares que se le señalaran por el dicho prior y capitulo y por el justicia y consejo que son // o, seran de la ciudad de Daroca los quales ha de hazer muy bien hechos con sus escaleras de algez como convenga y el dicho Joan de Marron sea obligado asi mesmo a sus costas de hazer derribar todo lo que se hubiere de derribar de la dicha yglesia y el claustro de aquella para hazer dichos edificios y cabar toda la tierra y hahondar los cimientos en el dicho ambito a su costa y dichos canonigos y capitulo de dicha yglesia y ciudad de las limosnas de comun sean tenidos y obligados y se obligan de sacar la dicha tierra y escombra fuera de la dicha yglesia y todo el despojo de piedra puertas rexas y fustas hayan de servir y ser y sean para los dichos edificios y obras de la dicha yglesia y se hayan de quedar para la dicha yglesia lo que sobrare hechos los dichos edificios.* / (Al margen: *XVIIII*) *Ittem es pactado entre las dichas partes que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga de hazer el vasso del asiento del organo y fuelles y hazer escalera para subir al dicho organo y lo haya de hazer en aquel lugar y parte que al dicho capitulo y al justicia y officiales de la dicha ciudad que son, o, seran parescera.* / (Al margen: *XX*) *Ittem asimesmo sea tenido y obligado dicho Joan de Marron ha hazer dejar una puerta pequeña y escalera // para que se pueda hir de la dicha yglesia a la cassa del priorato.* / (Al margen: *XXI*) *Ittem es condicion que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado de dexar sus agujeros en las llaves de dicha yglesia para las filateras que les pareçera a los sobredichos capitulo y ciudad.* / (Al margen: *XXII*) *Ittem es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado segun que por tenor de la presente se obliga de hazer una portada para la dicha yglesia por donde esta, agora la capilla de Sanct Joseph mudando la que agora esta hecha en la puerta de frente los graneros de la ciudad si conviniere y sino que el dicho Joan de Marron sea obligado de hazer otra competente a su voluntad del capitulo y*

ciudad como dicho es donde les señalaren los sobredichos. / (Al margen: *XXIII*) *Ittem es condicion que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga de hazer en dicha yglesia una sacristia comprehendiendo y incluyendo en ella lo que oy se dize la cassa del capitulo y lo que a la dicha cassa del capitulo corresponde con la pared de la cassa del priorato y sobre dicha sacrestia, o, donde al dicho capitulo parescera este obligado y se obliga dicho Joan de Marron ha hazer un // archiu competente assimesmo se obliga ha hazer una sala si quiere cassa capitular al mesmo suelo y dicha sacristia ha de hazer cubierta de cruzeria de la manera que haga razon y labor con la de la dicha yglessia y dicha sacristia la haya de hazer y la haga en la parte que el dicho capitulo le señalare.* / (Al margen: *XXIIII* / *No*) *Ittem es pactado entre las dichas partes que si acaso fuere que hubiere necesidad, o, pareciere de añadir, o, quitar alguna cosa conviniente a las dichas obras, o, alguna dellas que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado pagandole lo que fuere justo y lo que mas se hiziere de dicha obra y si paresciere a los dichos prior y canonigos y capitulo y a dicha ciudad dexar de hazer alguna cossa de dicha obra que paresciere no convenir que se haga en tal casso se haya de menos contar lo que fuere justo de lo que se ha de pagar al dicho Joan de Marron por lo que se dexare de hazer a respecto de lo que se le da y se dexare de hazer.* / (Al margen: *XXV*) *Ittem es pactado entre las dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado a sus propias costas de hazer la dicha yglesia obras edificios y cossas arriba dichas y poner todos los materiales fustas tejas // piedras rejolas algez y todas las demas cossas y materiales que para hazer y acabar dichas obras sean necessarias y traerlas a sus costas excepto el sacar de la tierra y escombra que aquello queda a cargo del prior canonigos y capitulo y de dicha ciudad como dicho es.* / (Al margen: *XXVI*) *Ittem es condicion que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga que si quisieren poner y le dieren algunas rosas de fusta doradas, o, por dorar que sea obligado dicho Joan de Marron de asentarlas y ponerlas en dicha yglesia.* / (Al margen: *XXVII*) *Ittem es pactado que entre dichas partes que los dichos señores justicia officiales concejo y universidad de la ciudad de Daroca le hayan de dar y dan licencia por thenor de la presente capitulacion al dicho Joan de Marron y a sus criados y personas que en la dicha obra trebajaren de hazer leña en el termino de la dicha ciudad exçeptado en la dehesa de los Iermos y en heredades propias de los vezinos de la dicha ciudad de la manera que qualquier vezino de la ciudad lo puede hazer para hazer caleras y cal y hornos de algez que convinieren quemar y hazer y para los ladrillos // y tejas que fueren menester para la dicha obra y que sea havido por vezino de la dicha ciudad y pueda gozar en la ciudad y fuera de los terminos de la dicha ciudad de la manera que los demas vezinos pueden gozar y le dan licencia para que pueda sacar toda la piedra de las canteras que estan dentro del termino de la ciudad, o, fuera donde le señalaren la ciudad que sea buena piedra y probechosa para hazer dichos edificios la que hubiere menester para dicha obra y caminos francos pagando empero dicho Joan de Marron el daño que se hiziere en pan, o, vino y lo haya de hazer todo el dicho Joan de Marron a su propia costa y traher y pagar todos los materiales y cossas como dicho es a su costa.* / (Al margen: *XXVIII*) *Ittem es condicion que dichos prior y canonigos y capitulo de dicha yglesia y dichos justicia y officiales y consejo de dicha ciudad puedan hazer ver y reconoscer la dicha obra asi como se fuere hiziendo y los materiales y fundamentos que se haran y pondran si se haran bien conforme a la dicha capitulacion, o, no y sino se hizieren bien a conocimiento de perso//nas los haya de hazer y poner conforme a la relacion de dichas personas y officiales del arte.* / (Al margen: *XXVIIII*) *Ittem es condicion que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga por tenor de la presente de empecar a trebajar y entender en dicha obra del primero dia del mes de setiembre primero viniente de presente año en adelante y hazer y dar hecha y acabada dicha yglesia del pie y hedificios conforme a dicha capitulacion y traça arriba dichas y recitadas a conocimiento de dos officiales del dicho officio que lo entiendan bien puestos a saber es el uno por parte del capitulo de dicha yglesia y por parte del consejo de la dicha ciudad y el otro por parte del dicho Joan de Marron y mediante juramento dichas dos personas hayan de hazer relacion si estaran bien hechas dichas yglesia obras y edificios, o, no lo estaran conforme a la dicha capitulacion* (al margen: *no*) *todas las quales dichas yglesia obras y edificios y cada una dellas el dicho Joan de Marron promete y se obliga por tenor de la presente capitulacion de darlas hechas y acabadas dentro de cinco años // los quales comencaran a correr desde el primero dia del mes de genero del año primero veniente de mil quinientos y ochenta y siete y fenesceran di-*

chos cinco años el primero dia del mes de genero del año mil quinientos noventa y dos y despues de acabadas de hazer dichas yglesia obras y edificios sean vistas y reconoçidas por dichas dos personas nombrederas y sino hiziere y acabre de hazer dicho Joan de Marron dicha yglesia obra y edificios arriba recitados dentro del dicho tiempo en tal caso incurra en pena de dos mil ducados si quiere de quarenta y quatro mil sueldos aplicaderos a la dicha yglesia y obra de aquella y por dicha cantidad puedan ser executados a instancia de dichas partes y qualquiere dellas privilexiadamente y no obstante firma ni otro empacho juridico ni foral al dicho Joan de Marron y sus fianças y cada uno dellos por si y por el todo. / (Al margen: *XXX*) *Ittem es pactado y concordado entre dichas partes respective que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga de empeçar a trebajar en dicha obra del primero de setiembre en adelante // como dicho es y assimesmo desde el primero dia del mes de genero del año primero veniente de mil quinientos ochenta y siete en adelante en cada un año de obrar y continuar de hazer continuamente dicha yglesia y obras tubiendo los officiales y personas que convengan en dicha obra en los tiempos que en aquella se pueda trebajando en cada un año se le ha de pagar sin dexar de trebajar y continuar y hazer dicha obra en ningun tiempo que pudieren en aquella trebajar.* / (Al margen: *XXXI*) *Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que si el dicho Joan de Marron antes de acabar de hazer dicha yglesia y obras muriere, o, dexare de continuar hazer y obrar dicha yglesia obras y edificios en dichos tiempos que pudiere trebajar y obrar en ella como dicho es y siendo requerido dicho Joan de Marron, o, sus fianças, o, alguno dellos que continuen hagan y prosigan en hazer en dicha yglesia obras y edificios y no lo hizieren y pusieren mano en acabarla de hazer y edificar y dicha yglesia y obras y edificios con officiales puestos a contento de dicho capitulo y ciudad dentro de dos me//sses despues que sera muerto, o, sera, alguna de sus fianças requerido que hagan continuen y acaben dicha yglesia obra y edificios y no lo hizieren que en tales cassos y qualquiere dellos los dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y dichos justicia y officiales de dicha ciudad que son, o, seran puedan tomar y poner maestros aquellos que bien visto les fuere para que hagan continuen y acaben la dicha yglesia obras y edifficios a costas del dicho Joan de Marron y de sus fianças y de cada uno dellos por si y por el todo y lo que se gastare y adeveraren mediante juramento haver gastado dicho capitulo y consejo de dicha ciudad en hazer y acabar de hazer dicha yglesia obras y edificios lo hayan de pagar dicho Joan de Marron y sus fianças y cada uno dellos por si y por el todo y por la dicha cantidad que se hubiere gastado en hazer y acabar de hazer dicha yglesia obras y edificios puedan ser executados dicho Joan de Marron y sus fianças y sus bienes y de cada uno de ellos por si privilegiadamente no obstante firma ni otro empacho alguno juridico y foral // y vendidos dichos bienes y trancados sumariamente no guardado orden de fuero ni drecho y del precio que de ellos proceiere pagar la dicha cantidad que se hubiere gastado en hazer dicha obra como dichos y las costas y gastos que por dicha razon se hubieren hecho.* / (Al margen: *XXXII*) *Ittem es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado como por tenor de la presente se obliga de dar fiancas bienes y abonadas a contento del dicho señor prior y canonigos y del señor justicia y officiales y consejo de la dicha ciudad los quales se hayan de obligar todos juntos y cada uno dellos por si y por el todo en una carta de encomienda en la suma y cantidad de nuebe mil libras jaquesas si quiere ciento y ochenta mil sueldos la qual carta de encomienda haya de servir y ser para en casso que dicho Joan de Marron y sus fianças en su casso no hizieren y continuaren en hazer y daren hecha y acabada dicha yglesia obras y edificios en los dichos tiempos y por el orden sobredicho y en la presente capitula//cion contenido que puedan ser executados privilegiadamente por virtud de dicha carta de encomienda no obstante firma por la cantidad y cantidades que se deberan pagar y por no hazer tener y cumplir todas y cada unas cossas y condiciones en dicha capitulacion puestas y contenidas y por cada una y qualquiere dellas se pueda executar la dicha carta de encomienda y non otros cassos que no esten expecificados en la dicha capitulacion.* / (Al margen: *XXXIII*) *Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que las fiancas questa obligado a dar dicho Joan de Marron no hayan de ser ciudadanos ni vezinos de la dicha ciudad sino estrangeros della por el inconveniente que se ha visto por esperiencia en ser los vezinos de la ciudad fiancas en semejantes obras.* / (Al margen: *XXXIIII*) *Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que el dicho Joan de Marron y sus fianças y cada uno dellos por si y por el todo sean tenidos y obligados y se obligan de asegurar segun que*

por tenor de la presente capitulacion aseguran la dicha ygle//sia obras y edifficios arriba especificados por tiempo de cinco años continuos los quales comencaran a correr el dia que fuere acabada de hazer dicha yglesia obras y edificios fueren vistas y reconocidas por dichas personas nombraderas y fuere declarado por aquellas estar bien hechas y acabadas conforme a dicha capitulacion y no antes y assi mesmo aseguran dicha yglesia obras y edificios de tal manera que si acaso eso fuere que durante dichos cinco años que la aseguran como dicho es se cayere la dicha yglesia obras y edifficios, o, parte dellas, o, hizieren algun viçio, o, sentimiento, o, conbiniere hazer alguna cossa de nuevo, o, hazer algun reparo, o, reparos para que las dichas yglesia obras y edificios arriba dichos esten y queden perfectamente hechas acabadas y seguras conforme a dicha capitulacion que en tales cassos y qualquiere dellos el dicho Joan de Marron y sus fianças y cada una dellos por si y por el todo hayan y sean tenidos y obligados a hazer edificar y reparar a sus propias costas todo aquello que conbiniere reparar y hazer // conforme a la dicha capitulacion tantas vezes quantas se ofreciere dentro de dichos cinco años que la asegura para que dicha yglesia obras y edificios queden y esten perfectos y seguros lo qual hayan de hazer y empezar de hazerlo dentro de dos meses contaderos despues del dia que les fuere intimado al dicho Joan de Marron, o, alguna de sus fianças que hagan y reparen lo que concerniere reparar y hazer y sean tenidos y obligados de poner mano y entender en hazer y reparar con effecto todo lo que se ofreciere para seguridad de dicha obra sin partir mano dello y sino hizieren los dichos reparos y obras dentro del tiempo y por el orden sobredicho en tales cassos y qualquiere dellos los dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y los dichos justicia y officiales y consejo de dicha ciudad que son y seran puedan tomar y poner aquellos maestro, o, maestros que bien visto les sera para que hagan y reparen y reedifiquen todo aquello que fuere necesario para seguridad de dicha yglesia obra y edificios a costas del dicho Joan de Marron y de sus fianças // y de cada uno dellos por si y por el todo y lo que se gastare y adveraren mediante juramento haver gastado en reparar y reedificar dichas yglesia obras y edificios lo hayan de pagar dicho Joan de Marron y sus fianças y cada uno dellos por si y por el todo y por la dicha cantidad que se hubiere gastado en reparar y reedificar dicha yglesia obras y edificios puedan ser executados dichos Joan de Marron y sus fianças y sus bienes y cada uno dellos privilegiadamente no obstante firma ni otro empacho alguno juridico ni foral y vendidos y trancados sumariamente no guardado orden de fuero ni drecho y del precio que dellos proceyere pagar la dicha cantidad que se hubiere gastado en hazer reparar y redeeficar dichas yglesia obras y edificios como dicho es y costas y gastos que por dicha razon se hubieren hecho. / (Al margen: *XXXV*) *Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que el dicho señor prior sea obligado de dar licencia como por tenor de la presente le da licencia al dicho Joan de Marron y a las personas que el pusiere para que puedan deribar el pedaço de casa del dicho priorato que // se a de derribar y señalar el sitio para endreçer la pared de dicha yglesia como esta dicho y para hazer las capillas para dicha yglesia en dicho sitio de casas del priorato que se pudieren hazer conforme a dicha capitulacion y de poder hazer pared y medianiles que devidan* (sic) *dichas capillas y la yglesia de la dicha cassa del priorato lo qual pueda hazer libremente el dicho Joan de Marron y las personas que pusiere sin que le pueda ser puesto impedimento por dicho señor prior ni por el que le sucedera en dicho priorato. /* (Al margen: *XXXVI*) *Ittem es pactado y concordado entre las dichas partes que los dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y dichos justicia officiales y consejo de dicha ciudad sean tenidos y obligados segun que por tenor de la presente se obligan en la forma y manera abaxo recitada a dar y pagar al dicho Joan de Marron por razon de hazer y dar hechas y acabadas dicha yglesia obras y edificios y asegurar aquellas la suma y cantidad de ocho mil y quinientas libras jaquesas si quiere ciento y setenta mil sueldos jaqueses a mas y allende de lo que dichos canonigos y capitulo y ciudad han de pagar de la volssa de comun por sacar la tierra y escombrar // como dicho es la qual dicha cantidad arriba especificada se ha de pagar al dicho Joan de Marron y a los havientes drecho del en su casa de esta manera dos mil libras las ha de dar y pagar el dicho señor prior y mil libras si quiere veynte mil sueldos jaqueses los han de dar y pagar los dichos señores prior canonigos y capitulo de dicha yglesia capitularmente y los dichos señores justicia officiales y concejo y universidad de la dicha ciudad de Daroca que son, o, seran universalmente le han de dar y pagar cinquenta mil sueldos jaqueses que todas las dichas cantidades hazen suma de ciento y diez mil sueldos jaqueses y la restante cantidad que son sesen-*

ta mil sueldos jaqueses los han mandado y prometido pagar los dichos señores canonigos particularmente y algunos ciudadanos y vezinos y personas particulares de dicha ciudad particularmente como consta por una cedula scripta de mano de Pedro Manente notario de dicha ciudad los quales dichos sesenta mil sueldos esta tratado que dichos señor prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y dichos señores justicia // officiales y concejo de dicha ciudad les hayan de cobrar de las personas que las han mandado y pagar todas las dichas cantidades de dichas ocho mil y quinientas libras al dicho Joan de Marron en los tiempos y tandas y por el orden arriba dicho y si alguna cosa de dichas mandas nos pudieren cobrar que dichos prior y canonigos y capitulo de dicha yglesia y dichos justicia officiales y concejo de dicha ciudad las hayan de pagar a medias de los propios bienes de dicho capitulo y ciudad la qual dicha cantidad de ocho mil y quinientas libras si quiere ciento y setenta mil sueldos jaqueses los dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y los dichos justicia officiales y concejo de dicha ciudad que son, o, seran se obligan a dar y pagar al dicho Joan de Marron y habientes drecho del en su casso en los tiempos y tandas y por el orden sobredicho y en la forma y manera siguiente es a saber quinientas libras si quiere diez mil sueldos se le hayan de dar y pagar al dicho Joan de Marron para principiar dicha obra y probeherse de lo necesario dentro de quatro dias despues de haver dado // fiancas y obligadose dichas fianças a contento de dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y de dichos justicia officiales y consejo de dicha ciudad y en despues en los cinco años siguientes se le hayan de dar y pagar a dicho Joan de Marron veynte y ocho mil sueldos jaqueses cada un año repartidos por sus tercios de quantro (sic) *en quatro messes contando dichos messes y tercios de manera que vengan a pagarse la una paga de dichos tercios en feria de Sant Andres de cada un año y sera y comencarse a pagar la primera paga y tercio del primer año de los dichos cinco años el dia de Sanct Andres de este presente año mil quinientos ochenta y seys y el segundo tercio el primero dia del mes de abril del año primero veniente de mil quinientos ochenta y siete y el ultimo tercio el dia de Sanct Andres de dicho año de mil quinientos ochenta y siete y assi de alli adelante en semejantes dias y terminos durante los dichos cinco años que durara la dicha obra y las mil libras si quiere veynte mil sueldos jaqueses restantes a cumplimiento y fin de pago de // dichas ocho mil y quinientas libras si quiere ciento y setenta mil sueldos jaqueses se los hayan de dar y pagar al dicho Joan de Marron y a los havientes drecho del en su casso acabado que haya de hazer dicha yglesia obras y edificios a la solucion y paga de toda la sobredicha cantidad por el orden sobredicho los dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia por su parte y porcion que les toca a pagar los dichos justicia officiales y concejo assimesmo por su parte y porcion que les toca a pagar obligaron sus personas y bienes y de cada uno de ellos por si y los bienes y rentas de dicho capitulo y de dicha ciudad respectivamente con todas las clausulas y de la forma y manera que convenga y por los notarios que la presente testificaren seran puestas. / Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que la dicha capitulacion y todas las cosas en aquella contenidas se hayan de guardar obserbar pagar y cumplir juxta su serie y tenor no obstante que alguna, o, algunas de dichas partes no haga cumpla y pague lo que por tenor de dicha capitulacion es y sera tenida // y obligada y a su parte tocara de pagar hazer y cumplir dentro* (de) *los tiempos y por el orden en dicha capitulacion contenidas quedando a la otra parte y partes obedientes y cumplientes recurso y action para hazer tener y cumplir y pagar a la otra lo que es y sera tenida y obligada conforme a dicha capitulacion y dicha capitulacion siempre este y quede en su fuerca eficacia y valor y aquella se haya de guardar observar y cumplir por dichas partes y cada una dellas juxta su serie y tenor. / La qual dicha cedula de capitulacion y concordia arriba inserta y como dicho es por los dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y por dichos justicia jurados officiales y concejo de dicha ciudad y por dicho Joan de Marron partes arriba nombradas por cada uno de ellos por si y en los dichos nombres y cada uno dellos por si dada y librada como dicho es en poder de nosotros dichos notarios simul comunicantes y testificantes dichas partes respective la tubieren por leyda de palabra a palabra y atorgaron concedieron y firmaron todas y cada unas cossas sobredichas // y en dicha capitulacion contenidas juxta su serie y tenor prometieron y se obligaron las unas partes a las otras y las otras a las otras et vice versa respectivamente pagar tener servar y cumplir todas y cada unas cosas en dicha capitulacion contenidas y capituladas y que cada una de dichas partes respective es y sera tenida y obligada de hazer pagar tener y cumplir juxta tenor y serie de dicha capitulacion y*

contra aquella malgana parte de lo en ella contenido y capitulado no venir ni hazer venir ni consentir sea venido en algun tiempo por alguna causa manera, o, razon et si por hazer tener pagar servar y cumplir todas y cada unas cosas en dicha y preinserta capitulacion y concordia contenidas y capituladas, o, alguna dellas, a alguna de las dichas partes arriba nombradas le convendran hazer algunas costas y gastos y daños intereses y menoscabos sustener en qual quiere manera por la otra, o, otras partes no tener y cumplir ni pagar ni hazer lo que sera tenida y obligada juxta tenor de dicha capitulacion todos a//quellos y aquellas prometieron y se obligaron cada una de dichas partes a la otra viceversa singula singulis pro ut convenit referendo pagar satishacer y enmendar de los quales y de las quales qusieron y se obligaron y expresamente consintieron que la parte que dichas expensas y gastos hiziere y los tubiere sea creyda por su simple palabra sin testimonio ni jura ni otra manera de probacion requerida et a tener servar pagar y con effecto cumplir todas y cada unas cossas sobredichas et infrascriptas y en dicha capitulacion contenidas cada una de dichas partes por lo que es y sera tenida y obligad(a) *respectivamente juxta tenor de la dicha capitulacion obligaron sus personas y todos sus bienes y de dichos capitulo y concejo y de dicho Joan de Marron y de cada uno dellos por si assi mobles como sitios havidos y por haver en todo lugar de los quales quisieron haver y hubieron dichas partes respective a saber es los bienes mobles por sus propios nombres generos species nombrados mencionados y especificados y los bienes sittios por una dos, o, mas confrontaciones confrontados y especificados y designados devidamente y segun fuero la qual dicha obligacion quisieron y les // plazio a dichas partes respective fuesse y sea spcial y surta y tenga todos aquellos fines y effectos que especial obligacion de fuero del presente reyno de Aragon drecho sui alias surtir puede y debe tener en tal manera que si las dichas partes la una a la otra et viceverssa no haran tendran pagaran y cumpliran todas y cada unas cossas que juxta tenor de dicha capitulacion es y sera tenida y obligada de pagar hazer servar y cumplir en tal caso quisieron y les plazio a dichas partes respective que por su propia autoridad, o, por los haviente drecho de dichas partes, o, de la otra dellas y sin mandamiento de juez alguno eclesiastico, o, seglar pudiesen y puedan executar vender y trançar los dichos bienes asi mobles como sittios de dichas partes y cada una dellas por si de parte de arriba especialmente obligadas y havidos por nombrados y conffrontados y especialmente obligados sumariamente y de plano a usso y costumbre de corte y de alfarda no guardando orden de fuero ni drecho y del precio puede aquellos procediere entregarse y pagarse del todo aquello que sera devido por las unas partes a las otras et viceversa juxta tenor de dicha capitu//lacion juntamente con qualesquiere daños costas intereses y menoscabos que sustenido habra por la otra parte no haver hecho pagado tenido y cumplido lo que es y sera tenida y obligada pagar hazer tener y cumplir juxta tenor y serie de dicha capitulacion et por mayor firmeza y seguridad de todas y cada unas cossas en dicha capitulacion contenidas y expressadas quisieron y consintieron que si en algun tiempo las dichas partes y cada una dellas por si seran halladas en possesion de los dichos bienes asi mobles como sitios especialmente obligados y havidos por nombrados y conffrontados, o, de alguna parte dellos aora por la ora et la hora por aora prometieron convinieron y se obligaron y otorgaron dichas partes respective a aquellos y cada uno dellos tenerlos y posseherlos las unas partes por las otras respective nomine precario et constituto et quisieron que a sola hostension del presente instrumento de capitulacion sin otra possesion probança ni liquidacion alguna pudiese y pueda qualquiere de dichas partes apprehender y hazer apprehender a manos y por la corte de qual//quiere juez que escoger querran los dichos bienes sittios de cada una de dichas partes de parte de arriba especialmente obligados y havidos por nombrados y confrontados y los dichos bienes mobles manifestar inventariar y empararlos y sequestrarlos y puedan y devan obtener y obtengan y ganen sentencia en su favor assi en el articulo de lite pendente como en los procesos de inventario emparamiento manifestacion y sequestro y en cada uno dellos como en los de las firmas y propiedad y assi en primera instancia como en grado de apellacion y esto tantas vezes quantas querran y tener posseher y usufructuar los dichos bienes assi mobles como sitios de dichas partes respective tanto y tan largamente hasta en tanto que cada una de dichas partes respective tenga haga y pague y cumpla todas y cada unas cossas que juxta tenor de dicha capitulacion se les guarda tener hazer pagar y cumplir segun dicho es juntamente con las costas y gastos que se habran hecho no obstantes qualesquiere fueros drechos observa*(n)*cias ussos y costumbres del presente reyno de Aragon lo*

contrario disponientes et con esto las dichas partes y cada una dellas por si prome//tieron y se obligaron en el tiempo de la execution por la dicha razon hazedera haver dar y asignar bienes suios propios quitos y desemvargados a cumplimento de todas y cada unas cossas sobredichas y en dicha capitulacion contenidas singul a singulis pro ut convenit referendo los quales quisieron que pudiesen ser y sean y fuessen sacados de donde quiere que hallados seran y aquellos vendidos sumariamente y de plano no guardando orden alguno de fueron ni drecho et renunciarion las dichas partes y cada una dellas por si a sus propios juezes ordinarios y locales y al juicio de aquellos y jusmetieron sus personas y todos sus bienes y de cada uno de ellos por si respective a la jurisdiccion cohercion distrito examen y compulsa de su magestad el rey nuestro señor y de su lugareniente general gobernador de Aragon regente el officio de aquel justicia de Aragon calmedina de la ciudad de Caragoça justicia de la ciudad de Daroca vicario general y officiales ecclesiasticos del señor arçobispo de la ciudad de Çaragoca y de la ciudad de Daroca y de los lugares tenientes dellos y de cada uno dellos y de qualesquiere otros juezes // y officiales assi eclesiasticos como seglares de qualesquiere tierras reynos y señorios sean que mas por la dicha razon demandar y convenirse querran las unas partes a las otras et viceverssa et assimesmo quisieron las dichas partes y cada una dellas por si que por la dicha razon pueda ser variado juizio de un juez a otro y de una instancia y execution a otra y otras sinse refusion de expenssas algunas et aun renunciaron dichas partes respective a dia de acuerdo y diez dias para buscar scripturas y a todas y cada unas otras exceptiones delaciones beneficios auxillios y defensiones de fuero y drecho a las sobredichas cossas y alguna dellas repugnantes et aun a mayor cumplimiento de todas y cada unas cossas sobredichas et en la dicha capitulacion contenidas las dichas partes y cada una dellas por si juraron en poder y manos de no(entre líneas: *sotros*) *dichos notarios a Dios sobre la cruz y sanctos quatro evangelios de nuestro señor Jesuchristo por ellos y cada uno dellos manual*(men) *te tocados y adorados de tener servar y cumplir todas y cada unas cossas sobredichas y en dich*(a) *capitulacion contenidas y especificadas cada // una de dichas partes lo que en virtud de aquellos es y sera tenida y obligada hazer tener servar pagar y cumplir asi mesmo dichas partes respective daron poder y facultad a nosotros dichos notarios simul comunicantes y testificantes y los sucessores en nuestras notas para que podamos ordenar y clausular el presente instrumento publico de capitulacion a consejo y de consejo de uno, o, mas letrados nombraderos por cada una de dichas partes respective con todas aquellas clausulas que convengan para seguridad de dichas partes no obstante que el presente acto sea en publica forma sacado y en juizio exhibido y la nota manifestada y tantas vezes quantas combiniere sin ser çitadas ni llamadas las otras partes de las quales cosas cada una dellas los dichos capitulo y consejo y todas las dichas partes arriba nombradas y cada una dellas por si a conservacion de su drecho y de aquel o, aquellos de quienes, o, puede ser interese* (sic) *en lo venidero requirieron por nosotros dichos notarios simul comunicantes testificantes ser hecho acto publico uno y muchos y tantos quantos fuessen necessarios et nosotros dichos notarios a requisicion de dichas partes los hizi//mos y testificamos fecho fue aquesto en la dicha ciudat de Daroca quanto a la concession y atorgamiento del dicho prior canonigos y capitulo de dicha yglesia, de Nuestra* (entre líneas:*Señora*) *de los Corporales y quanto al atorgamiento de dicho Joan de Marron a siete dias del mes de julio del año contado del nascimiento de nuestro señor Jesuxpo de mil quinientos ochenta y seis y quanto al atorgamiento de los sobredichos* (entre líneas: *justicia jurados y concejo a ocho dias de los dichos dia mes y año y quantos a todos los*) *fueron presentes por testigos llamados y otorgados los reverendos mossen Anton Marco y mossen Joan Bastida presbiteros habitantes en dicha ciudat de Daroca y quanto a la concession y atorgamiento de los dichos justicia jurados officiales y concejo de dicha ciudat de Daroca fue fecho en dicha ciudat de Daroca a ocho dias del dicho mes de julio del dicho año de mil quinientos ochenta y seys presentes fueron por testigos al dicho atorgamiento de dicha ciudat y concejo los magnificos Francisco Alixandre y Bartholome de Francia sastre habitantes en dicha ciudat de Daroca etc. / Sig*(signo)*no de mi Francisco Valaguer ciudadano de la çiudat de Daroca y por // autoridat real por los reynos de Aragon y Valencia publico notario qui a las sobredichas cosas juntamente con el dicho Pedro Manente notario simul comunicantes y testificantes y con los dichos testigos arriba nombrados respectivamente presentes fuimos y lo que de fuero escrivi deviamos escribimos y lo otro escribir hicimos consta de sobrepuestos donde se lee /sotros/ señora/ y de rassos y adobados donde se leen*

/blas/bres/petria/ciudat/ba/ y continuaren/ y no en otros/ como esta dicho/ y para hazer/ por tercios/ dichos/no/bastida/ et cerre etc consta aun donde se lee en la presente mi signatura /escrivere/ et interum cerre etc et aun consta de sobrepuesto donde se lee dichos justicia jurados y consejo / a ocho dias de los dichos dia mes y año.

En segundo lugar, se transcribe la versión del acuerdo incluida en el *Libro de la capitulacion* (A.M.D., Sección Iglesia, 15.10.4, ff. 6 r-23 r):

(Al margen: *Capitulos concejo*) *Die septimo mensis julii anno MDLXXXVI Daroce quanto al atorgamiento y concession del señor prior canonigos y capitulo de Nuestra Señora y de Joan de Marron y quanto a la concession y atorgamiento de los señores justicia y officiale y concejo de la ciudad de Daroca a ocho dias de los dichos mes* (tachado: *dia*) *y año arriba dichos que llamado convocado congregado y ajuntado el capitulo de los ilustres señores prior canonigos y capitulo de la dicha yglesia collegial de Nuestra Señora Sancta Maria de los Santos Corporales de la ciudad de Daroca por mandamiento del muy ilustre señor doctor Joan Marco arcidiano de la ciudad de Caragoça y prior de dicha yglesia de Nuestra Señora de los Santisimos Corporales y por llamamiento del reverendo mossen Miguel Fox sacristan de dicha yglesia segun que dicho sacristan hizo fe y relacion a nosotros Francisco Valaguer y Pedro Manente notarios simul comunicantes y testificantes precedentes los testigos abaxo nombrados el demandamiento de dicho señor prior haver llamado y convocado el dicho capitulo de dicha yglesia por tañimiento de una campanica* /f. 6 v/ *,o, cimbanico y de palabra segun es costumbre para la ora y lugar presentes et plegado y ajuntado el dicho capitulo de dicha yglesia dentro de la cassa capitular de aquella en donde otras vezes para tales y semejantes actos y cosas como las sobredichas et infrascritas el dicho capitulo de dicha yglesia a acostumbrado y acostumbra plegar y ajuntar en el qual capitulo y ajuntamiento intervinieron y fueron presentes los infrascritos y siguientes et primo el dicho dotor Joan Marco prior y arcidiano sobredicho mossen Matheo Garcia el doctor Martin Ximeno mossen Andres Fierro mossen Salvador Vadenas mossen Hieronimo Fernandez mossen Hieronimo Andres mossen Joan de Prat mossen Blasio Vaylo mossen Miguel Sebastian mossen Francisco Navarro mossen Hieronimo Galindo mossen Miguel Lopez mossen Bartolome Martinez y mossen Miguel Terrer todos canonigos de dicha yglesia et de si todo el dicho capitulo de prior y canonigos de dicha yglesia capitulantes etc los presentes por los absentes etc y todos concordes etc en nombres suyos propios y cada uno dellos por si y en nombre y voz de dicho capitulo de dicha yglesia capitular universal y particularmente et nombre y voz de los prior canonigos y capitulo que por tiempo seran de dicha yglesia et aun el dicho ilustre señor doctor Joan Marco arcidiano de la ciudad de Caragoça y prior de dicha yglesia de los Santos Corporales de dicha ciudad de Daroca en su nombre propio y en los dichos nombres y qualquiere dellos por si de la una parte y partes conjuntamente y* /f. 7 r/ *de por si et aun clamado y convocado congregado y ajuntado el concejo general y universidad de los muy ilustres señores justicia judez jurados officiales ciudadanos y singulares personas vezinos y habitadores de la dicha ciudad de Daroca por mandamiento de los muy ilustres señores officiales y consejo de dicha ciudad y por llamamiento de Joan Ambel nuncio y corredor publico de dicha ciudad segun que dicho corredor hizo fe y relacion a nosotros dichos Francisco Valaguer y Pedro Manente notarios simul comunicantes y testificantes el demandamiento de dichos señores justicia judez jurados officiales y consejo haver llamado y convocado el dicho general concejo y universidad de dicha ciudad a son de trompeta y por voz de grita hecha por los lugares publicos y acostumbrados de la dicha ciudad y de palabra segun es costumbre para la ora y lugar presentes et plegados y ajuntados los dichos señores justicia judez jurados y officiales concejo y universidad de dicha ciudad dentro de la sala baxa y casas comunes de dicha ciudad en donde otras vezes para tales y semejantes actos y cosas como las infrascritas el dicho general concejo y universidad de dicha ciudad sea acostumbrado y acostumbra plegar y ajuntar en el qual concejo general y universidad intervinieron y fueron presentes los infrascritos y siguientes et primo el muy ilustre señor Martin de Ezpeleta justicia de dicha ciudad Joan Desplugas Joan Baptista de Vello el doctor Bartolome Hernandez Tomas Zorrilla y Anton Portet jurados Martin Perez de Cabo San Gil almotaçen Hieronimo de Sandoval lugarteniente de justicia micer Simon del Villar Pedro Jorge regidores Francisco* /f. 7 v/ *de Urrea Luys Diez de Aux y Anton Rubio consejeros Domingo de Vello Joan del Marquello Pedro Terrer mercader Joan Diez de Aux Antonio de Orera Clemente Gil Miguel Do-*

mingo Joan Tol Joan del Val Hieronimo Mateo Miguel Pariente Joan Estevan de Volios Joan Diez Gamarra Miguel de Vesoyta Sebastian Moreno Martin de Heredia Joan Martinez Joan de Vayona Benito Cabrera Miguel Martinez Hernando el Carço Joan Castillo Francisco Portet Pedro Gonçalez Pedro Millan Matias Roldan Pedro Lagasca Joan de Alegria Joan Serrano Anton Gil Domingo Terrado Pdro Rabanel Anton de Torres Salvador Estevan Miguel Romero Lorenço de Agreda Joan Lorente Pedro de Doñapetra Anton de Viota Gregorio Tremiño Domingo Carbi y Asensio Mohorte y otros muchos vezinos y habitadores de dicha ciudad et de si todo el dicho concejo general y universidad de dicha ciudad concejantes concejo y universidad hazientes y representantes los presentes por los absentes etc todos concordes y algun otro no discreptante etc en nombres suyos propios y en nombre y voz del dicho concejo y universidad de dicha ciudad de Daroca universal y particularmente de la otra parte, conjuntamente y de por si et el magnifico Joan de Marron maestro de canteria y de hazer yglesias residente en la villa de Deça del reyno de Castilla, y de presente estante personalmente en la presente ciudad de Daroca en nombre suyo propio de la otra parte y partes las quales dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y dichos justicia officiales y concejo de /f. 8 r/ *dicha ciudad de Daroca congregados y ajuntados en la forma y manera sobre dicha y en los dichos nombres y qualquiere dellos por si y dicho Joan de Marron en su nombre propio todas las quales dichas partes respective en presencia de nosotros Francisco Valaguer y Pedromanente notarios simul comunicantes y testificantes y ante todos los testigos abaxo nombrados dixeron y propusieron dichas partes, capitulo, y concejo, y dicho Joan de Marron respectivamente tales, o, semejantes palabras en efecto continentes vel casi que capitulacion si quiere concordia havia seydo hecha tratada y concordada entre dichas partes respectivamente acerca de la ygesia obras y edificios que se han de hazer de nuevo en la dicha yglesia de Nuestra Señora Sancta Maria de los Santissimos Corporales y en el sittio y claustro de aquella por el orden forma y manera contenidas en la dicha capitulacion la qual dichas partes respective dieron y libraron en poder de nosotros dichos notarios simul comunicantes y testificantes en papel escripta la qual dicha capitulacion es del tenor siguiente etc. /* (Al encabezamiento: *Capitulacion y concordia*) */ Capitulacion si quiere concordia hecha tratada y concordada entre los muy ilustres señores prior canonigos y capitulo de la yglesia collegial de Nuestra Señora Sancta Maria de los Sanctisimos Corporales de la ciudad de Daroca en nombres suyos propios y de cada uno dellos por si y en nombre y voz de dicho capitulo de dicha yglesia capitular universal y particularmente et entre el muy ilustre señor el doctor* /f. 8 v/ *Joan Marco arcidiano de la ciudad de Caragoça y prior de la dicha yglesia en su nombre propio de la una parte y partes et entre los muy ilustres señores justicia judez jurados officiales ciudadanos concejo y universidad y singulares personas vezinos y habitadores de la dicha ciudat de Daroca universal y particularmente de la otra parte y partes conjuntamente y de por si et entre el magnifico Joan de Marron maestro de canteria y de hazer yglesias residente en la villa de Deza del reyno de Castilla y estante de presente personalmente en la ciudad de Daroca en nombre suyo propio de la otra parte acerca de la yglesia obras y edificios que se han de hazer de nuevo en dicha yglesia de Nuestra Señora de los Santissimos Corporales y en el sittio y claustro de aquella que de presente ay por el modo orden forma y manera y con las condiciones y pactos infrascriptos y siguientes. / Et primeramente esta tratado y concertado entre dichas partes arriba nombradas respectivamente que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado segun que por tenor de la presente capitulacion se obliga expresamente en su nombre propio a hazer y edificar y dar hecha y acabada dentro del tiempo abaxo rescitado y expecificado y a sus propias costas una yglesia de tres naves en la manera siguiente es a saber que desde la grada del presbiterio de la dicha yglesia vieja que esta de presente debaxo de la grada de la capilla donde esta el sanctissimo misterio de los Sanctissimos Corporales hasta la pared de la puerta que esta de presente detras del coro de dicha yglesia que ay noventa y seis pies de ancho se ha de hazer la dicha yglesia de Nuestra Señora de tres naves como dicho es desta manera que la nave principal de la dicha* /f. 9 r/ *yglesia que se ha de hazer de nuevo tenga de ancho quarenta y ocho pies y de alto ochenta y un pies y las dos naves collaterales a ella otros quarenta y ocho pies de ancho que le viene a cada una de las dos collaterales a veynte y quatro pies de ancho y de alto cada una de las dos collaterales haya de tener la proporcion de altura que conforme a la navada y arte se requiere. / Et assi mesmo dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga de hazer desde la puerta*

de medio dia que de presente esta hecha en dicha yglesia vieja que esta enfrente de los graneros de la ciudad hasta la puerta de la cassa llamada del Cabildo que ay de gueco ciento noventa y tres pies que se ha de hazer dicha yglesia de largo y se ha de repartir esta largaria en cinco ordenes de capillas y el coro que se ha de hazer que seran seys y cada capilla destas ha de tener trenta y dos pies de ancho y el coro trenta y tres que son todos los dichos ciento noventa y tres pies. / Ittem assi mesmo dicho Joan de Marron sea tenido y obligado de allanar y allane todo el ambito de dicha yglesia que a de hazer a muel del suelo que agora tiene la dicha yglesia antigua y a de derribar y derribe todas las capillas pilares claustro y paredes que drento (sic) *el dicho ambito ay exceptado la pared de la cabeçera donde se ha de hazer el coro que es la pared del claustro donde esta la casa capitular de dicha yglesia de presente. / Ittem es condicion que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado de derribar la parete que esta desde la puerta que entran de presente de la yglesia a la claustra hasta el altar de los Dolores donde de presente esta Nuestra Señora de la Soledad* /f. 9 v/ *la qual pared confrenta con la capilla del señor San Joseph y con la cassa del priorato y hazer toda la dicha pared de nuevo y desanchar la claustra que es dos varas poco mas, o, menos y sacar dicha pared en drecho de la otra pared que esta hecha en la dicha yglesia vieja junto de la torre para que la pared de dicha yglesia que se hara este mas derecha y perfecta y se haya de hazer fundamentos de nuevo en dicha pared con la profundidad y seguridad que convenga y hazer assi mesmo los estribos y medios pilares que convengan todo junto y tan gruessos como los otros medios pilares que se han de hazer en dicha yglesia de la manera y por el orden avaxo recitado y asi mesmo dicho Joan de Marron sea tenido y obligado en toda la largaria y ambito de dicha pared de hazer todos los arcos y capillas que se puedan hazer con comodidad y con sus estribos en la altaria que conviniere y con la largueça competente repartiendolas en proporcion y haya de hazer hazia la parete de la cassa del dicho priorato sus paredes y medianiles de dichas capillas competentes y cubrir las dichas capillas con sus texados a su costa de dicho Joan de Marron no quedando empero a su cargo de dicho Joan de Marron de labar ni pincelar ni hazer la vobeda de dichas capillas por de dentro hazia la yglesia. / Ittem assi mesmo es pactado y concordado entre dichas partes que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga expresamente de derribar toda la otra pared que esta desde las espaldas del altar de la señora Sancta Anna hasta el retablo del Crucifixo y tambien la paret y patio donde esta dicho retablo inclusibe el qual y dicha* /f. 10 r/ *parete esta en la claustra de dicha yglesia hazia la parte del cimenterio de dicha yglesia y de nuebo hazer toda la dicha pared en drecho de la pared y capilla de la señora Sancta Anna para que dicha pared de dicha yglesia que se hara este mas drecha y perfecta y assimesmo haya de hazer fundamentos de nuevo en dicha pared con la profundidad y seguridad que convenga y hazer assimesmo los estribos y medios pilares que convengan todo junto y tan gruessos como los otros medios pilares que se han de hazer en dicha yglesia de la manera y por el orden avaxo recitado y assi mesmo dicho Joan de Marron sea tenido y obligado en toda la largaria y ambito de dicha pared de hazer todos los arcos y capillas que se puedan hazer con comodidad y con sus estribos en la altaria que conviniere y con la largueça competente repartiendolas en proporcion como convenga y hazer hazia la pared de dicho ciminterio sus paredes y medianiles de dichas capillas competentes y cubrir las dichas capillas con sus texados a su costa de dicho Joan de Marron, no quedando empero a cargo de dicho Joan de Marron de labar ni pinçelar ni hazer la vobeda de dichas capillas por de dentro hazia la yglesia. / Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga expresamente de hazer en toda la dicha yglesia y erigir y levantar ocho pilares torales y otros dos del coro que todos seran diez y cada uno de dichos pilares se* /f. 10 v/ *hayan de hazer y tengan de gruesso cinco pies y medio segun y de la manera que en la traça que queda en poder de los dichos señores prior y canonigos y de dicha ciudad esta señalado la qual se ha de poner en el archiu que se ha de hazer, trayendo piedras para hazer dichos pilares de la cantera que convenga las mayores que se puedan traher para que vayan atados dichos pilares y para seguridad de ellos y esto se entienda de la vassa arriba y assi mesmo en dichos pilares torales por ser tan altos haya de hazer unos pedestales doricos y redondos porque no ocupen tanto que suban un estado encima de la cara del suelo de la yglesia que son seys pies con su sobassa y capitel como esta dicho y encima destos pedestales se heche su sobassa dorica al derredor del dicho toral muy bien ordenada como el arte lo requiere de manera que han de quedar cada*

uno de dichos pilares en cinco pies y medio de gruesso de alli arriba con el qual gruesso suban todos estos pilares cinquenta y tres pies de alto de la cornija donde han de començar las vobedas todo de piedra labrada. / Ittem es condicion que dicho Joan de Marron assi mesmo sea tenido y obligado de sacar y hazer las cepas y cimientos de todos los dichos pilares hahondanose la tierra todo lo que convenga las quales cepas y cimientos han de tener diez pies de gueco con sus muy buenas piedras llanas y con su buena cal bien asentadas y ripiadas con mucho cuydado como el /f. 11 r/ *arte lo requiere y suban hasta la cara de la tierra y alli se hechen sus vassas en dichos pilares como esta dicho. / Ittem es condicion assi mesmo que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga de hechar y hazer en cada uno de dichos pilares sus medios pilaricos redondos como en dicha traça estan señalados y suban tan altos como los otros pilares torales con sus pedestales y vasas segun y de la manera que van señalados los torales en la dicha traça y han de hir asidos y ligados en la pared como conviene y empar de cada redondo destos pilares por la parte de afuera de la pared se han de hazer sus estribos segun que en la dicha traça estan señalados que tengan quatro pies de sallida y otros quatro pies de grueso que suban con las paredes hasta el alto que convenga. / Ittem es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado como por la presente se obliga de hazer y subir todas las paredes de la dicha yglesia que se ha de hazer de nuevo que seran desde el suelo de la yglesia hasta lo alto setenta y ocho pies y encima destas paredes de la dicha yglesia que se han de hazer se haya de hazer y haga su raffe, o, tablamiento, o, cornija que tenga pie y quarto de pie de alto y media vara de buelo con buenas molduras bien ordenadas como el arte lo requiere alderredor de todas las paredes de la dicha yglesia que se han de hazer y han* /f. 11 v/ *de subir dichas paredes con quatro pies de gruesso del talus arriba y hechandoles su talus, o, chafante como convenga y todo de piedra labrada de la tierra arriba por la parte de afuera y por la parte de adentro de manposteria. / Ittem es concordado entre dichas partes que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado de hazer y haga en dichas paredes de dicha yglesia las ventanas que en la dicha traça estan señaladas que tengan a quatro pies de ancho y de gueco y a diez pies de alto rasgadas rasas y en cada una dellas sus vidrieras de alabastro sin raças y claras y por de dentro hazia la yglesia labrados los chafantes de algez y en la pared de encima la puerta de dicha yglesia se haga una ventana redonda que tenga cinco pies de luz rasgada y rassa y en las dos capillas que se han de hazer al lado del coro se hechen y hagan sus luzes competentes como en la dicha traça estan señalados si se pudieren echar. / Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga de hazer el coro para la dicha yglesia y las paredes que en la dicha traça estan señaladas sacando y hiziendo sus cimientos necesarios y suviendo dichas paredes de quatro pies del talus, o, relex arriba hiziendoles los portales de las puertas que en la dicha traça estan señaladas el qual dicho coro haya de tener y tenga quarenta y seys pies de ancho y* /f. 12 r/ *trenta y tres pies de hondo y a de ser el dicho coro quadrado por la parte de abaxo y arriba le ha de hechar y hazer sus pechinas y volverlo en redondo y hazer una media naranja artesonada con sus artessones con sus molduras bien ordenadas llanas y esta media naranja a de subir hasta encima de arco de la capilla mayor y las pechinas han de ser tambien artesonadas todo labrado a lo romano y en el medio de dicha pared en lo que mas convenga se haga una ventana redonda conforme a la de las espaldas de dicha yglesia de quatro pies de luz con sus vidrieras de alabastro como las demas. / Ittem asssimesmo es condicion que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado de hazer en los lados del dicho coro dos capillas como estan señaladas en la dicha traça y a la entrada de dichas capillas ha de hazer dos arcos que se cierren debaxo del letrero tres varas de medir y encima de dicha dos capillas haya de hazer dos estancias para lo que fuere menester porque las paredes se podran subir hasta arriba. / Ittem assi mesmo dicho Joan de Marron sea obligado y se obliga encima de los quatro pilares delanteros de hazer y hechar quatro arcos de rejola y con algez de Villafeliche que tenga cada uno dellos a dos rejolas y media de ancho y otro tanto de alto y encima de dichos arcos haya de hazer y erigir unas paredes de rejola y algez si le parescera de Daroca de la gordeza* /f. 12 v/ *de los mismos arcos y dichas paredes suban de alto para hazer el cimborio que an de subir desde el suelo de la yglesia hasta lo alto del dicho cimborio ciento y quinze pies y en dicho cimborio a de hazer y hechar las pechinas en los quatro rincones y encima dellas se haga el cimborio a lo romano en forma obada muy bien hecho como el arte lo requiere con sus ventanas y vidrieras pintadas por*

de dentro las figuras que parescera y las ventanas por de dentro labradas con adorno. / Ittem es condicion que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado como se obliga de hazer en los demas pilares torales de dicha yglesia y hechar sus arcos perpianos de rejola y media de ancho y alto y encima de los arcos se hechen sus rearcos con sus molduras bien ordenadas y despues haya de hazer y haga su cruzeria en todo el cuerpo de la dicha yglesia assi en la navada mayor como en las collaterales con sus cruzeros de rejola y algez de Villafeliche con sus buenas molduras bien ordenadas y boçelladas con algez de cedaço con sus co(m)*bados y claves muy ordenados como la dicha obra lo requiere de suerte que esten muy galanos y muy bien monteados y luzidos y pinçelados ellos y todas las paredes de la dicha yglesia y obra y la dicha bobeda haya de ser de dos alfas dobles cruzadas con sus camissas de algez puro y la cruzeria de toda la yglesia sea como la de Nuestra Señora del Pilar de Caragoça, o, como mejor paresciere al prior y capitulo* /f. 13 r/ *y justicia y officiales de la dicha ciudad de Daroca. / Ittem es condicion que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga de hazer una portada en la parete de la navada mayor de dicha yglesia que se ha de hazer y ha de tener de gueco y ancho doze pies y de alto veynte pies con su lamba y sus columnas a los lados que salgan todas del vibo de la pared con sus medias columnas en la pared de orden jonica con sus pedestales vassas y capiteles su alquitrabe frisso y cornija y ha de hazer un encasamentico encima adornado con la misma orden para poner y que ponga dicho Joan de Marron una imagen de Nuestra Señora de los Corporales y dos encassamenticos a los lados tambien ornados y dos angeles en ellos y toda esta portada ha de hir muy bien labrada y ha de ser de piedras de Ceyda de Used. / Ittem es concordado entre las dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado por el orden que dicho es de la parte de arriba de hazer todas las paredes que en dicha obra se han de hazer de silleria por la parte de afuera mientres* (sic) *durare la silleria vieja y si faltare dicho Joan de Marron la haya de traher a su costa y por la parte de adentro las haya de hazer de manposteria muy bien hechas con los gruesos arriba dichos y revocadas por la parte de afuera y por de dentro luzidas y pinçeladas como esta dicho. / Ittem es condicion que dicho Joan de Marron haya de hazer y haga assi mesmo el pie si quiere mesa del altar* /f. 13 v/ *gradas y presbiterio y rejolarlas a su costa como convenga. / Ittem es condicion que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado de hazer y haga sus texados en toda la obra de la dicha yglesia que nuevamente se ha de hazer y en el cimborio y capillas como esta dicho y hechar el agua fuera y armar y hazer dichos texados con sus muy buenos tirantes y buenas tiseras de buena fuesta seca y los maderos y vigas que sean buenas y la cubierta de ripias pusiendo espesor como se acostumbra los maderos que dos ripias alcancen cinco maderos y darles a dichos tejados todo el corriente que sea necesario y los tirantes enteros de una pieça y si acaso los tirantes de la navada mayor no se pudieren haber tan largos vigas para que se puedan poner enteras que en tal caso se hayan de hazer de dos pieças muy bien fardadas con sus buenas estacas y clavaçon de fierro y todo el dicho tejado lo haya de tejar y lo teje y lo haga con su lodo y cavallejos asentados con su cal y los brocales de la sallida del agua y haga los caballones del tejado con ladrillo de canto, o, llano y haga assi mesmo dicho Joan de Marron una torretica para que este el cimbanico del coro. / Ittem assi mesmo sea tenido y obligado dicho Joan de Marron de hazer rejolar toda la dicha yglesia y edificios de aquella y de hazer dos pulpitos en dos pilares que se le señalaran por dicho prior y capitulo y por el justicia y consejo que son, o, seran de la ciudad de Daroca* /f. 14 r/ *los quales ha de hazer muy bien hechos con sus escaleras de algez como convenga y el dicho Joan de Marron sea obligado assi mesmo a su costa de hazer derribar todo lo que se hubiere derribar de la dicha yglesia y claustro de aquella para hazer dichos edificios y a cavar toda la tierra y ahondar dichos cimientos y poner la tierra fuera de los cimientos en el dicho ambito a su costa y dichos canonigos y capitulo de dicha yglesia y cuidad de las limosnas de comun sean tenidos y obligadas y se obligan de sacar la dicha tierra y escombra fuera de la dicha yglesia y todo el despojo de piedras puertas rexas y fustas hayan de servir y ser y sean para los dichos edificios y obras de la dicha yglesia y se haya de quedar para la dicha yglesia lo que sobrara hechos los sobredichos edificios. / Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga de hazer el vasso del assiento del organo y fuelles y hazer escaleras para dicho organo si quiere para subir ad aquel y lo haya de hazer en aquel lugar y parte que al dicho capitulo y al justicia y officiales de la dicha ciudad que son, o, seran parescera. / Ittem assimesmo sea tenido y obli-*

gado dicho Joan de Marron á hazer y dexar una puerta pequeña y escalera para que se pueda hir de la dicha yglesia a la casa del priorato. /f. 14 v/ *Ittem es condicion que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado de dexar sus agujeros en las llaves de dicha yglesia para las filateras que les parescera a los sobredichos capitulo y ciudad. / Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado segun que por tenor de la presente se obliga de hazer una portada para la dicha yglesia por donde esta agora la capilla del señor San Joseph mudando la que agora esta hecha en la puerta de enfrente los graneros de la ciudad si conviniere y sino que dicho Joan de Marron sea obligado de hazer otra competente a voluntad del capitulo y ciudad como dicho es donde le señalaren los sobredichos capitulo y ciudad. / Ittem es condicion que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga de hazer en dicha yglesia una sacristia competente comprehendiendo e incluyendo en ella lo que oy se dize la casa del Cabildo y lo que a la dicha cassa del capitulo corresponde con la pared de la casa del priorato y sobre dicha sacristia, o, donde al dicho capitulo parescera este obligado dicho Joan de Marron a hazer una sala si quiere casa capitular al mesmo suelo y dicha sacristia ha de hazer cubierta de cruzeria de manera que haga razon y labor con la de la dicha yglesia y dicha sacristia la haya de hazer y la haga en la parte y lugar que el dicho capitulo le señalara.* /f. 15 r/ *Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que si caso fuere que hubiere necesidad, o, paresciere de añadir, o, quitar alguna cosa conviniente a las dichas obras, o, alguna dellas que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado pagandole lo que fuere justo y lo que mas se hiziere de dicha obra y si paresciere a dichos prior canonigos y capitulo y a dicha ciudad dexar de hazer alguna cosa de dicha obra que paresciere convenir que se haga que en tal caso se haya de menoscontar lo que fuere justo de lo que se le a de pagar a dicho Joan de Marron por lo que se dexare de hazer a respecto de lo que se le da y dexare de hazer. / Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado a sus propias costas de hazer la dicha yglesia obras y edificios y cosas arriba dichas y poner todos los dichos materiales fustas tejas piedras rexolas algez y todas las demas cosas y materiales que para hazer y acabar dichas obras sean necesarias y traherlas a sus costas exceptado el sacar de la tierra y escombra que aquello queda a cargo del prior canonigos y capitulo y de dicha ciudad como dicho es. / Ittem es condicion que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga que si quieren poner y le dieren algunas rosas de fusta doradas, o, por dorar* /f. 15 v/ *que sea obligado dicho Joan de Marron de asentarlas y ponerlas en dicha yglesia. / Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que los dichos señores justicia officiales concejo y universidad de la ciudad de Daroca le hayan de dar y dan licencia por tenor de la presente capitulacion al dicho Joan de Marron y a sus criados y personas que en la dicha obra trebajaran de hazer leña en el termino de dicha ciudad exceptado en la dehesa de los Hiermos y en heredades propias de los vezinos de la dicha ciudad de la manera que qualquiere vezino de la ciudad lo puede hazer para hazer caleras y cal y hornos de algez que conviniere quemar y hazer y para los ladrillos y texas que fueren menester para la dicha obra y que sea havido por vezino de la ciudad y pueda gozar en la ciudad y fuera de los terminos della de la manera que los demas vezinos pueden gozar y le dan licencia para que puedan sacar toda la piedra de las canteras que estan dentro el termino de la dicha ciudad, o, fuera donde le señalaran la ciudad que sea buena piedra y probechosa para hazer dichos edificios la que fuere menester para dicha obra y caminos francos pagando empero dicho Joan de Marron el daño que se hiziere en pan, o, en vino y lo haya de hazer todo el dicho Joan de Marron a su popia costa y traher y pagar todos los materiales y cosas como dicho es a su costa.* /f. 16 r/ *Ittem es condicion que dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y dichos justicia officiales y consejo de dicha ciudad puedan hazer ver y reconocer la dicha obra assi como se fuere hiziendo y los materiales y fundamentos que haran y pondran si se haran bien conforme a la dicha capitulacion, o, no y si se haran bien a conocimiento de personas los haya de hazer y poner conforme a la relacion de dichas personas y officiales del arte. / Ittem es condicion que dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga por tenor de la presente de principar a trevajar y entender en dicha obra desde el primero dia del mes de septiembre primero veniente deste presente año en adelante y hazer y dar hecha y acabada dicha yglesia obras y edificios conforme a dicha capitulacion y traça arriba dichas y recitadas a conocimento de dos officiales del dicho arte que lo entiendan bien puestos a saber es el uno por parte del capitulo de dicha ygle-*

sia y por parte del consejo de dicha ciudad y el otro por parte del dicho Joan de Marron y mediante juramento dichas dos personas hayan de hazer relacion si estaran bien hechas dichas yglesia obras y edificios, o, no lo estaran conforme a dicha capitulacion todas las quales dichas yglesia obras y edificios y cosas arriba expecificadas /f. 16 v/ *y cada una dellas el dicho Joan de Marron promete y se obliga por tenor de la presente capitulacion de darlas hechas y acabadas dentro de cinco años los quales comencaran a correr desde el primero dia del mes de jenero del año primero veniente de mil y quinientos ochenta y siete y fenesceran dichos cinco años el primero dia del mes de jenero del año mil y quinientos noventa y dos y despues de acabadas de hazer dichas yglesia obras y edificios sean vistas y reconocidas por dichas dos personas nombraderas segun y de la forma y manera arriba dicha y sino hiziere y acabare de hazer dicho Joan de Marron dicha yglesia obras y edificios arriba recitados dentro de dicho tiempo en tal caso incurra en pena de dos mil ducados si quieren de quarenta y quatro mil sueldos aplicaderos a la dicha yglesia y obra de aquella y por dicha quantidad puedan ser executados a instancia de dichas partes y qualquiere dellas privilegiadamente y no obstante firma ni otro empacho alguno juridico ni foral el dicho Joan de Marron y sus fiancas y cada uno dellos por si y por el todo. / Ittem es pactado y concordado entre dichas partes respective que el dicho Joan de Marron sea tenido y obligado y se obliga de principiar a trevajar y entender en dicha obra del primero dia del mes de septiembre en adelante como dicho es y assi mesmo* /f. 17 r/ *desde el primero dia del mes de jenero del año primero veniente de mil quinientos ochenta y siete en adelante en cada un año de obrar y continuar de hazer continuamente dicha yglesia y obras tubiendo los officiales y personas que convengan en dicha obra en los tiempos que en aquella se pueda trebajar trebajando en cada un año a respecto de lo que cada un año se le a de pagar sin dexar de trabajar y continuar de hazer dicha obra en ningun tiempo que en aquella pudieren trebajar. / Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que si el dicho Joan de Marron antes de acabar de hazer dicha yglesia y obras muriere, o, dexare de continuar hazer y obrar dicha yglesia obras y edificios en dichos tiempos que pudiere trebajar y obrar en ella como dicho es y siendo requerido dicho Joan de Marron y sus fiancas, o, alguna dellas que continuen hagan y prosigan en hazer dicha yglesia obras y edificios y no lo hizieren y pusieren mano en acabar de hazer y edificar dicha yglesia obras y edificios con officiales puestos a contento de dicho capitulo y ciudad dentro de dos meses que sera muerto, o, seran alguna de sus fianças requerido que hagan continuen y acaben dicha yglesia obras y edificios que en tales casos y qualquiere dellos los prior canonigos y capitulo de* /f. 17 v/ *dicha yglesia y dichos justicia y officiales de dicha ciudad que son, o, seran puedan tomar y poner maestros aquellos que les parescera y bien bisto les fuere para que hagan continuen y acaben la dicha yglesia obras y edificios a costas del dicho Joan de Marron y de sus fianças y de cada uno dellos por si y por el todo y lo que se gastare y adveraren mediante juramento haber gastado dicho capitulo y consejo de dicha ciudad en hazer y acabar de hazer dicha yglesia obras y edificios lo hayan de pagar dicho Joan de Marron y sus fianças y cada uno dellos por si y por el todo y por la dicha quantidad que se hubiere gastado en hazer y acabar de hazer dicha yglesia obras y edificios puedan ser executados dicho Joan de Marron y sus fianças y sus vienes y de cada uno dellos por si privilegiadamente y no obstante firma ni otro empacho alguno juridico ni foral y vendidos y trançados dichos bienes sumariamente no guardado orden de fuero ni de drecho y del precio que dellos proceyere pagar la dicha quantidad que se hubiere gastado en hazer dicha obra como dicho es y las costas y gastos que por la dicha razon se hubieren hecho. / Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que el dicho Joan de Marron sea tenido y* /f. 18 r/ *obligado segun que por tenor de la presente se obliga de dar fiancas buenas y abonadas y a contento del dicho señor prior y canonigos del justicia officiales y consejo de la dicha ciudad los quales se hayan de obligar todos juntos y cada uno dellos por si y por el todo en una carta de encomienda en la suma y quantidad de nueve mil libras jaquesas si quiere ciento y ochenta mil sueldos la qual carta de encomienda ha de ser y sea para en caso que dicho Joan de Marron y sus fianças en su caso no hizieren y continuaren en hazer y daren hecha y acabada dicha yglesia obras y edificios en los dichos tiempos y por el orden sobredicho y en la presente capitulacion contenido que puedan ser executados y privilegiadamente por virtud de dicha carta de encomienda no obstante firma por la quantidad, o, cantidades que se debran pagar y por no hazer tener y cumplir todas y cada unas cosas y condiciones en dicha capitulacion puestas y conteni-*

das y por cada una y qualquiere dellas se pueda executar la dicha carta de encomienda y no por otros casos que no esten expecificados en la dicha capitulacion. / Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que las fiancas que esta obligado /f. 18 v/ *a dar dicho Joan de Marron no hayan de ser vezinos ni ciudadanos de la dicha ciudad de Daroca sino estranjeros della por el inconveniente que se a visto por experiencia en ser los vezinos de la ciudad fianças en semejantes obras. / Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que el dicho Joan de Marron y sus fiancas y cada uno dellos por si y por el todo sean tenidos y obligados y se obligan de asegurar segun que por tenor de la presente aseguran la dicha yglesia obras y edificios arriba expecificados por tiempo de cinco años continuos los quales començaran a correr el dia que fuere acabada de hazer dicha yglesia obras y edificios arriba expecificados y despues que dicha yglesia obras y edificios fueren vistas y reconocidas por dichas personas nombraderas y fuere declarado por aquellas estar bien hechas y acabadas conforme dicha capitulacion y no antes et assi mesmo aseguran dicha yglesia obras y edificios de tal manera que si acaso fuere que durante dichos cinco años que la aseguran como dicho es se cayere la dicha yglesia obras y edificios, o, parte dellos, o, hizieren algun vicio, o, sentimiento, conviniere hazer alguna cosa de nuevo, o, hazer* /f. 19 r/ *algun reparo, o, reparos para que la dicha yglesia obras y edficios arriba dichos esten y queden perfectamente hechas acabadas y seguras conforme a dicha capitulacion que en tales casos y qualquiere dellos el dicho Joan de Marron y sus fianças y cada uno de ellos por si y por el todo hayan y sean tenidos y obligados a hazer redificar y reparar a sus propias costas todo aquello que conviniere reparar y hazer conforme a la dicha capitulacion tantas veces quantas se offresciere dentro de dichos cinco años que la aseguran para que dicha yglesia obras y edificios queden y esten perfectos y seguros lo qual hayan de hazer y empeçar de hazerlo dentro de dos meses contaderos despues del dia que les fuere intimado al dicho Joan de Marron, o, alguna de sus fianças que hagan y reparen lo que conviniere reparar y hazer y sean tenidos y obligados de poner mano y entender en hazer y reparar con efecto todo lo que se ofresciere reparar para seguridad de dicha obra sin partir mano dello y sino hizieren los dichos reparos y obras dentro del tiempo y por el orden sobredicho en tales casos y qualquiere dellos los dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y dichos justicia officiales y consejo de dicha ciudad que son y seran* /f. 19 v/ *puedan tomar y poner aquellos maestro, o, maestros que bien visto les sera para que hagan y reparen y redifiquen todo aquello que fuere necesario para seguridad de dicha yglesia obras y edificios a costas del dicho Joan de Marron y de sus fianças y de cada uno dellos por si y por el todo y lo que se gastare y adveraren mediante juramento haver gastado en reparar y redificar dichas yglesia obras y edificios lo hayan de pagar dicho Joan de Marron y sus fianças y cada uno de ellos por si y por el todo y por la dicha quantidad que se hubiere gastado en repar*(ar) *y reedificar dicha yglesia obras y edificios puedan ser executados dicho Joan de Marron y sus fiancas y sus bienes y de cada uno dellos privilegiadamente no obstante forma ni otro empacho alguno juridico ni foral y vendidos y trançados sumariamente no guardado orden de fuero ni de drecho y del precio que dellos proceyere pagar la dicha quantidad que se hubiere gastado en reparar y hazer redificar dicha yglesia obras y edificios como dicho es y costas y gastos que por dicha razon se hubieren hecho.* /f. 20 r/ *Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que el dicho prior sea obligado de dar licencia como por tenor de la presente le da licencia al dicho Joan de Marron y a las personas que el pusiera para que puedan derribar el pedaço de casa del dicho priorato que se a de derribar y señalar el sitio para enderscar la pared de dicha yglesia como esta dicho y para hazer las capillas para dicha yglesia en dicho sitio de casa del priorato que se pudieren hazer conforme a dicha capitulacion y de poder hazer pared y medianiles que dividan dichas capillas y la yglesia de la dicha casa del priorato lo qual puedan hazer libremente el dicho Joan de Marron y las personas que el pusiere sin que le pueda ser puesto impedimento por el dicho señor prior ni por el que le sucedera en dicho priorato. / Ittem es pactado y concordado entre las dichas partes que los dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y dichos justicia officiales y concejo de dicha ciudad sean tenidos y obligados segun que por tenor de la presente se obligan en la forma y manera abaxo recitada a dar y pagar al dicho Joan de Marron por razon de hazer y dar hechas y acabadas dicha ygle*/f. 20 v/*sia obras y edificios y asegurar aquellas la suma y quantidad de ocho mil y quinientas libras jaquesas a mas y allende de lo que dichos canonigos capitulo y ciudad han de pagar de bolsa de comun por*

sacar la tierra y escombra como dicho es la qual dicha quantidad arriba expecificada se ha de pagar al dicho Joan de Marron y a los haviente drecho del en su caso en esta manera dos mil libras las ha de dar y pagar el dicho señor prior y mil libras si quieren veinte mil sueldos las han de dar y pagar los dichos señores prior canonigos y capitulo de dicha yglesia capitularmente y los dichos señores justicia officiales y concejo y universidad de la dicha ciudad de Daroca que son, o, seran universalmente le hayan de dar y pagar al dicho Joan de Marron cinquenta mil sueldos jaqueses que todas las dichas quantidades hazen suma de ciento y diez mil sueldos jaqueses y la restante quantidad que son sesenta mil sueldos jaqueses las han mandado y prometido pagar los dichos señores canonigos particularmente y algunos ciudadanos y vezinos y personas particulares de dicha ciudad particularmente como consta por una cedula escripta de mano de Pedro Manente notario de dicha ciudad los quales dichos sesenta mil sueldos jaqueses esta tratado que dichos señores prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y dichos señores justicia officiales y consejo de dicha ciudad las haya de cobrar de las personas que las ha /f. 21 r/ *mandado y pagar todas las dichas de dichas* (sic) *quantidades de dichas ocho mil y quinientas libras al dicho Joan de Marron en los tiempos y tandas y por el orden arriba dicho y si alguna cosa de las dichas mandas no se puediere cobrar que dichos prior canonigos y capitulo y dichos justicia officiales y concejo de la dicha ciudad las hayan de pagar a medias de los propios bienes de dicho capitulo y ciudad la qual dicha quantidad de ocho mil y quinientas libras si quiere ciento y setenta mil sueldos jaqueses los dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y los dichos justicia officiales y concejo de dicha ciudad que son y seran se obligan a dar y pagar al dicho Joan de Marron y a los habientes drecho del en su caso en los tiempos y tandas y por el orden sobredicho y en la forma y manera siguiente es a saber quinientas libras si quiere diez mil sueldos jaqueses se le hayan de dar y pagar al dicho Joan de Marron para principiar dicha obra y probeher de lo necesario dentro de quatro dias despues de haver dado fianças y obligadose dichas fiancas a contento de dichos prior canonigos y capitulo y de dichos justicia officiales y consejo de la dicha ciudad y en despues en los dichos cinco años siguientes se le han de dar y pagar a dicho Joan de Marron veynte y ocho mil sueldos jaqueses cada un año repartidos por sus tercios de quatro en quatro meses contando dichos meses y tercios de manera que venga a pagarse la una* /f. 21 v/ *paga de dichos tercios en feria de San Andres, de cada un año y sera y comencarse a pagar la primera paga y tercio del primer año de los dichos cinco años el dia de San Andres deste presente año de mil y quinientos y ochenta y seys y el segundo tercio el segundo tercio* (sic) *el primero dia del mes de abril del año primero veniente de mil quinientos ochenta y siete y el ultimo tercio el dia de San Andres del dicho año mil quinientos ochenta y siete y assi de alli adelante en semejantes dias y terminos durantes los dichos cinco años que durara la dicha obra y las mil libras si quieren veynte mil sueldos jaqueses restantes a cumplimiento y fin de pago de dichas ocho mil y quinientas libras si quieren ciento y setenta mil sueldos jaqueses los hayan de dar y pagar al dicho Joan de Marron y a los habientes derecho del en su caso acabado que haya de hazer dicha yglesia obras y edificios a la solucion y paga de toda la sobredicha quantidad por el orden sobredicho los dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia por su parte y porcion que les toca a pagar y los dichos justicia officiales y concejo assi mesmo por su parte y porcion que les toca a pagar obligaron sus personas y bienes y de cada uno dellos por si y los bienes y rentas de dicho capitulo y de dicha ciudad respectivamente con todas las clausulas y de la forma y manera que convenga y por los notarios que la presente testificaron seran puestas.* /f. 22 r/ *Ittem es pactado y concordado entre dichas partes que la dicha y presente capitulacion y todas las cosas en aquella contenidas se hayan de guardar obserbar pagar y cumplir justa su serie y tenor no obstante que alguna, o, algunas de dichas partes no haga cumpla y pague lo que por tenor de la dicha capitulacion es y sera tenida y obligada y a su parte tocara de pagar hazer y cumplir dentro los tiempos y por el orden en dicha y presente capitulacion contenidas quedando a la otra parte y partes obedientes y cumplientes recurso y action para hazer tener y cumplir y pagar a la otra lo que es y sera tenida y obligada conforme a la presente capitulacion y dicha y presente capitulacion siempre este y quede en su fuerca eficacia y valor y aquella se haya de guardar observar y cumplir por dichas partes y cada una dellas justa su serie y tenor. / La qual dicha cedula de capitulacion y concordia como dicho es por dichos señores prior canonigos y capitulo de dicha yglesia y por dichos señores justicia jurados officiales y concejo de dicha ciudad y por dicho*

Joan de Marron partes arriba nombradas y en los dichos nombres y cada uno dellas por si dada y librada en poder de nosotros dichos notarios simul comunicantes y testificantes dichas partes respective la hubieron por leyda de palabra a palabra /f. 22 v/ *firmaron atorgaron y concedieron todas y cada unas cosas sobredichas y en dicha capitulacion contenidas justa su serie y tenor etc y pagar qualesquiere costas etc et para hazer tener pagar y cumplir todas y cada unas cosas sobredichas y en dicha capitulacion contenidas y cada una de ellas y que cada una de dichas partes es y sera tenida y obliga*(da) *a hazer tener pagar y cumplir etc obligaron cada una de dichas partes por lo que le tocare a pagar hazer y cumplir es a saber los dichos prior canonigos y capitulo de dicha yglesia en sus nombres propios y en nombre de dicho capituo y dicho prior assimesmo en su nombre propio y dichos justicia officiales y concejo de dicha ciudad en sus nombres propios y en nombre y voz de dicho concejo y universidad de dicha ciudad sus personas y bienes y rentas y de cada uno dellos y de dicho capitulo y concejo de dicha ciudad respective assi mobles como sittios rentas y drechos havidos y por haver y dicho Joan de Marron obligo en su nombre propio su persona y todos sus bienes assi mobles como sittios drechos y actiones habidos y por haver etc de los quales y cada uno dellos cada una de dichas partes respective quisieron haver y hubieron los mobles por nombrados y los sittios por confrontados etc segun fuero etc la qual obligacion quisieron fuese especial etc con clausulas de vender especiales y de precario, constituto appre*/f. 23 r/*hension inventario emparamiento manifestacion y sequestro y con clausula de fecha, o, no fecha etc juraron a Dios etc renunciaron etc fiat large a consejo de letrados etc no obstante que sea en forma sacado etc large. / Testigos fueron de la presente capitulacion quanto a la firma y atorgamiento de dichos señores prior canonigos y capitulos y quanto al dicho Joan de Marron los reverendos mossen Anton Marco y mossen Joan Bastida presbiteros y quanto al atorgamiento de los señores justicia officiales y concejo de la ciudad de Daroca los magnificos Francisco Alexandre y Bartolome de Francia vezinos de la dicha ciudad de Daroca*.

16. Bibliografía: Ibáñez Fernández, J. y Alegre Arbués, J. F., 2012, pp. 38-45; Ibáñez Fernández, J., 2014a, p. 318, y fig. nº 2, p. 319; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., 2016, pp. 199-201, y fig. nº 126, p. 202; Ibáñez Fernández, J. y Alegre Arbués, J. F., 2016, pp. 53-54; Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., 2016, p. 201, y fig. nº 13.1, p. 201; Ibáñez Fernández, J. y Martín Marco, J., 2017, p. 299, nota nº 23.

Javier Ibáñez Fernández y Jorge Martín Marco

170. Proyecto para la construcción del coro de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante (Navarra)

1. Título: Proyecto para la construcción del coro de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante (Navarra).

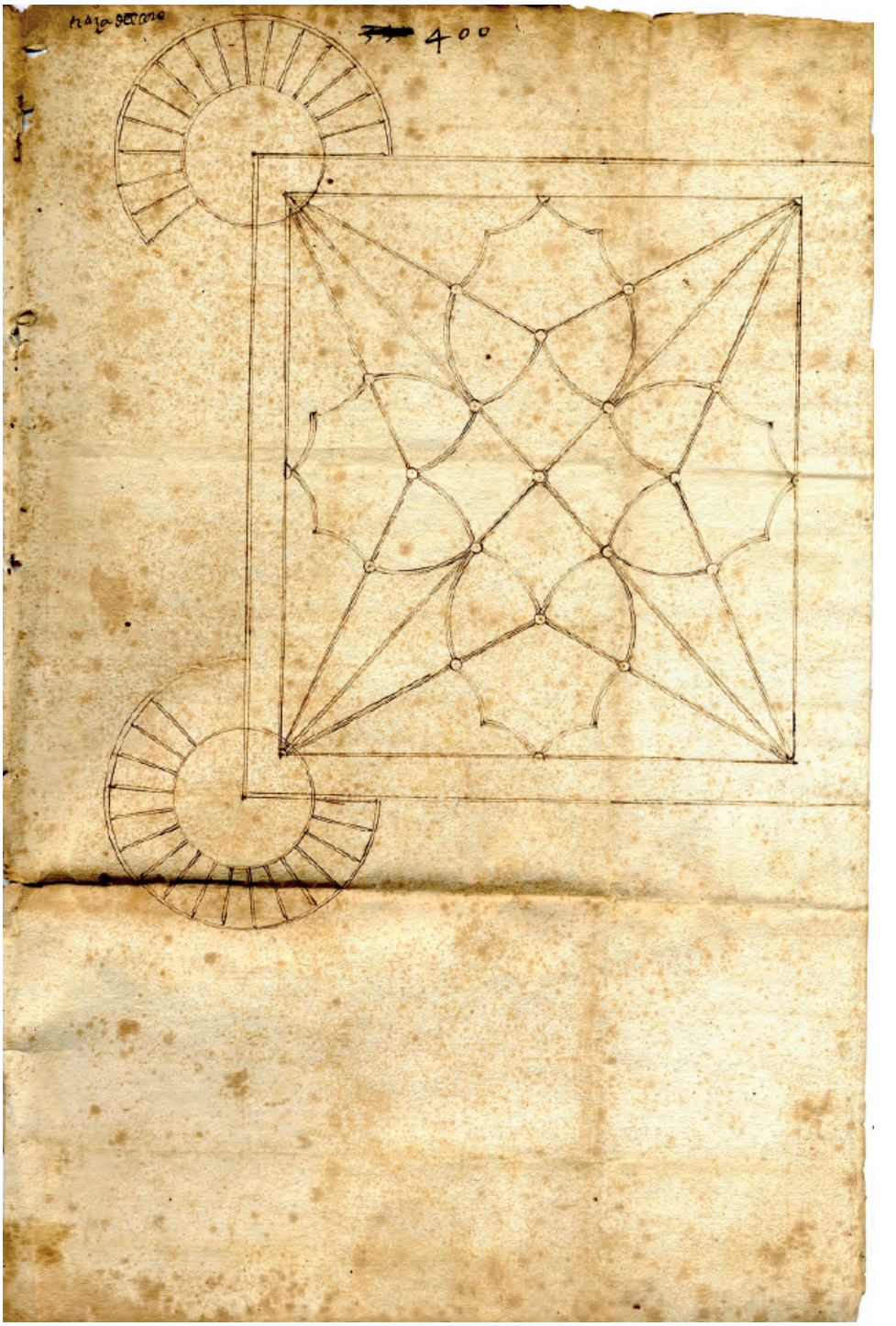
2. Fecha: 1587.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Tudela (Navarra). Archivo de Protocolos Notariales de Tudela [A.P.T.].

5. Signatura: A.P.T., Cascante, Martín de Azcona, 1587, f. 400 r.

6. Descripción, alcance y contenido: Este diseño, de autoría anónima, plantea la construcción del


400

coro en alto de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante, que acababa de ser edificada de nueva planta a lo largo de las décadas de 1520 y 1560, con tres naves abovedadas a igual altura sustentadas por pilares exentos. Dicho dibujo fue presentado, junto a las capitulaciones del contrato de la obra, por los primicieros del templo parroquial en la escritura que fue rubricada ante notario el 24 de agosto de 1587, con objeto de que el maestro o maestros que ejecutasen dicho proyecto edilicio lo llevasen a cabo conforme a este instrumento de representación gráfica. El coro dibujado en la traza debía fabricarse a los pies del templo, sobre el espacio de la nave central, tal y como reproduce el diseño, ocupando todo este tramo de planta rectangular, sobre el que se proyectan los arcos formaletes con el trazado de una doble línea, indicando el grosor de los mismos. En las esquinas de la parte delantera del coro se delinean las dos escaleras de caracol que, dispuestas a lo largo del fuste de los soportes exentos de separación de naves, permitirían el acceso a la parte superior del mismo.

El diseño, acometido en totalidad con tinta de una sola tonalidad oscura, también reproduce el sistema de abovedamiento ideado para cerrar el sotocoro, consistente en una compleja bóveda de crucería, formulada a partir del trazado de diagonales, terceletes y dos teorías de combados. De las claves señaladas en los diagonales parten dos parejas de combados; la interior, con nervios de flexión cóncava, mueren en las claves donde se funden los terceletes, dibujando todos ellos un octógono de lados cóncavos en torno al polo; por su parte, la pareja de combados exteriores, de flexión convexa, alcanzan los terceletes poco antes de su encuentro, generando una nueva teoría de claves de las que arrancan nuevos nervios curvos cóncavos que presentan un punto de inflexión en su desarrollo y que van a morir a los puntos medios del tramo, generando con los lanzados desde los terceletes del mismo lado unos pies de gallo quebrados mediante doble conopio.

7. Soporte: Papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, un racimo de uvas.

8. Estado de conservación: Bueno, aunque presenta dobleces. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: 42,9 x 29 cm.

11. Anotaciones: En la parte superior izquierda del recto del papel hay una inscripción que identifica el proyecto: *Traza del coro*, y la anotación del número *400*, que se corresponde con la foliación del documento en el que se encontraba guardado, junto al que se escribió otra numeración que aparece tachada. En el vuelto del diseño hay otra inscripción más completa, que además fecha el proyecto: *Traça sobre la obra del coro 1587*, y el número *350*, que posiblemente alude a otra foliación.

12. Escala: No.

13. Observaciones: En un primer momento, la traza fue adjuntada a la escritura de contratación de la obra, registrada en el Archivo de Protocolos de Tudela (A.P.T., Cascante, Martín de Azcona, 1587, ff. 401 r-402 v), doblada y cosida por el borde izquierdo del papel, donde ha permanecido hasta fecha reciente. En la actualidad se encuentra en otra sección de dicho archivo denominada "Sala ignífuga", destinada a custodiar los diseños existentes en el mismo, conservando la signatura anterior.

14. Comentario: El diseño recoge el proyecto de construcción del nuevo coro de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante, que los primicieros de misma presentaron el 24 de agosto de 1587 junto al contrado de la obra (A.P.T., Cascante, Martín de Azcona, 1587, ff. 401 r-402 v). Esta iglesia había sido edificada intramuros de nueva planta a partir de 1527 sobre el solar de la sinagoga de los recién desterrados judíos, estando concluida para comienzos de la década de 1560, adoptando la solución de *hallenkirche* o de salón de tres naves cubiertas a la misma altura, pero de mayor anchura la central con respecto a las laterales y sustentadas por pilares circulares exentos.

Según refiere la documentación contractual, el coro debía erigirse en alto, a los pies del templo, ocupando el ancho de la nave central, de ahí que en el instrumento de representación gráfica adjunto objeto de estudio se dibujasen las escaleras de caracol que recorrerían el fuste de las columnas que jalonaban este espacio por el frente, expresando la cláusula correspondiente *que a los dos lados de los dos pilares delanteros aya de aver dos subidas a manera de caracol prinçipiandose a la boca de la parte de adentro del cuerpo de la yglesia y rebolbiendo dos tercios del pilar.* También se proyectó en la planta la compleja bóveda de crucería que se voltearía sobre el sotocoro, descrita anteriormente, que, de acuerdo al condicionado de la obra, debía presentar la *misma traça que esta el cruçero de la parte de arri-*

ba en quanto a lo que toca a la hechura del, es decir, con el mismo diseño que las bóvedas que cerraban la nave central del templo, recientemente construido en el segundo tercio del Quinientos. El contrato también especificaba que los arcos sobre los que se asentaría el coro debían ir decorados en su intradós con casetones decorados con florones de yeso y en la parte superior se colocaría un antepecho ornamentado con una moldura a modo de arquitrabe. En definitiva, un coro que, al igual que los que se levantaron en el Quinientos por toda la geografía navarra, mantiene el esquema invariable de sotocoro con arco rebajado sobre columnas o pilares cilíndricos y antepecho o balaustrada, abovedado con un complejo diseño de crucería.

La obra fue rematada por los obreros de villa Miguel de Múxica y Pedro Verges *hijo* en la subasta celebrada el 6 de septiembre de 1587. La edificación estuvo concluida para el 3 junio de 1589, cuando fue tasada por Francisco Guarrás y Juan de Eraso. Estos consideraron que el coro no presentaba defecto alguno, aunque aclararon que no se había puesto el arquitrabe sobre el antepecho, ya que los primicieros, que habían quedado encargados de su realización, no se lo habían proporcionado a los oficiales. La declaración realizada por parte de los maestros encargados de la supervisión y estimación del coro, permite vislumbrar que la fábrica fue acometida de acuerdo al diseño presentado, hipótesis que no es posible verificar en la actualidad, ya que este coro en alto del Quinientos ubicado a los pies del templo, cobijando la puerta de atrás, fue sustituido en el primer tercio del siglo XVIII por otro que ocupó el penúltimo tramo de la nave central. Este nuevo coro dieciochesco desapareció, al igual que la mayor parte de la fábrica de la iglesia edificada en el siglo XVI, en el incendio que destruyó el templo en 1940, como se refirió en un volumen dedicado a la arquitectura religiosa del Quinientos en la merindad de Tudela, publicado en 2005, recogido en el apartado "Bibliografía", libro en el que igualmente se dio a conocer la existencia de la traza objeto de estudio.

15. Unidades de descripción relacionadas: La traza, de autoría anónima, fue adjuntada al comienzo de la escritura notarial de contratación de la obra del coro, fechada el 24 de agosto de 1587, presentada por los primicieros de la iglesia parroquial de Cascante (A.P.T., Cascante, Martín de Azcona, 1587, ff. 401 r-402 v):

/f. 401 r/ *Arrendacion de la obra del coro / La horden y expediente que se a tomado en el hazer del coro de la yglesia los señores regidores y primiçieros con los maestros que ubieren de tomar la dicha obra es el siguiente / Primo ayan de hazer el coro a la altura que los dichos señores regidores y primiçieros le mandaren desta forma / de la misma traça que esta el cruçero de la parte de arriba en quanto a lo que toca a la hechura del salbo que de la parte de arriba encima de las dos falfas a de hechar unos contra arcos, los quales ayan de traspassar de linea a linea, y seran de gordeça de medio ladrillo en alto y de uno en ancho, todas las piernas y ranpantes an de passar los contra arcos los quales en hechando la una falfa an de ser hechos, y despues la otra segunda falfa los a de tomar y encorporarllos, sobre la falfa se a de hechar un manto de yeso a plana gruesa que por la parte baxa a de ser hecho de la forma y manera de arriba. / Itten es condiçion que unos arcos torales se hechen por delante y por los dos lados de la anchura de ladrillo y medio, con sus pies derechos que suban desde el suelo asta el sargamento de ladrillo y medio de grueso y ansi mismo de alto y estos arcos an de estar enrrasados con el alto del suelo por la parte baxa an de estar artesonados con sus florones de yeso y en cada una de las caxas una dozina alrededor que servira de moldura y adelante del arco por la parte delantera en la misma esquina llebe una moldura a modo de un alquitrabe de poco buelo que acompañe alrededor y los pies derechos los pinastros ayan de estar acanalados* /f. 401 v/ *con su bassa y capitel como es uso. / Itten por la frente de la parte de arriba aya de aver un alquitrave el qual se pondra en el antepecho de la parte de arriba, que este se advierte que los señores primicieros lo haran a su costa y el oficial quede obligado a asentallo. / Itten es condicion que de la parte de arriba del casco ayan de hazer una cubierta de fusta dandole los señores primiçieros la fusta ellos la ayan de hazer a boluntad de los señores primiçieros no dando otra madera sino para el suelo del coro lo que ofresçiere. / Itten es condicion que aya de estarençima de las bobedas enrrasado con yeso y cascos asta dentro a lo mas alto de las bueltas y encima a de ser enladrillado de un ladrillo y los ladrillos sean de un molde mas delgado que los otros y caboyado ençima. / Itten es condiçion que por las dos pulseras de los lados aya de subir una pared de medio ladrilo luçido de una parte y de otra y enpedrado como la yglesia es de alto, y este medio ladrillo aya de ser tres baras en alto. / Itten es condicion que a los dos lados de los dos pilares delanteros aya de aver*

dos subidas a manera de caracol prinçipiandose a la boca de la parte de adentro del cuerpo de la yglesia y rebolbiendo dos tercios del pilar, y ansi mesmo a de rescevir por debaxo del caracol en ladrillo de grueso de la parte de la basa en fuera porque de alli arriba bendra a ser ladrillo y medio y lo que mas de ancho fuere desto a de bolar retiradamente en el ayre, y ansi mismo sera de anchura el dicho caracol de la planicia de la coluna en fuera seys palmos y mas el antepecho, aunque adbiertese que el principio /f. 402 r/ *del caracol no podra ser tan ancho por respeto de los enbasamentos, porque si mas ancho lo quisieren al tiempo los señores primicieros lo digan como no passe de un palmo. / Itten el antepecho a de ser una falfa de ladrillo bien aguarnecida de una parte y de otra y ansimismo los barotes de la escalera ayan de ser de unos quayroncillos de tres dedos de gruesos, y ansi mismo para hazer toda la dicha obra y ponella en la perfection arriba dicha se les dara de tiempo quatro meses y ansi en el precio se les dara la paga de la forma seguiente y es condicion que el que aya de rebajar no rebaxe menos de veynte ducados. / Itten se le daran dentro de un mes contadero del dia del remate en adelante cient ducados, y acavado el dicho coro segun queda declarado otros cient ducados y lo restante en que se rematare la obra se le dara del dia que acabare el dicho coro en un año, y mas se les dara a cuenta de la quantidad dos mil ladrillos y el ladrillo con que esta fabricado el coro baxo descontado de la quantidad en que se rematare la dicha obra. / Itten que an de dar fianças legas llanas y abonadas para cumplir con la dicha obra y todo lo demas capitulado en esta dicha billa a contento de los dichos señores primiçieros, y se rematara a la candela y se concertaran con los dichos señores primiçieros cumpliendo con todo lo sobredicho y si no lo acavaren dentro de los quatro meses los señores primicieros puedan traer ofiçiales a su costa. / Juan Ruiz, Julian Ximenez de Cascante (…)* /f. 402 v/ *Ante mi, Martin de Azcona, escribano.*

16. Bibliografía: Tarifa Castilla, Mª J., 2005a, pp. 371-372; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, p. 91.

María Josefa Tarifa Castilla

171. Proyecto para la ampliación de la iglesia parroquial de San Fiz de Eirón, Mazaricos (La Coruña)

1. Título: Proyecto para la ampliación de la iglesia parroquial de San Fiz de Eirón, Mazaricos (A Coruña).

2. Fecha: 1589.

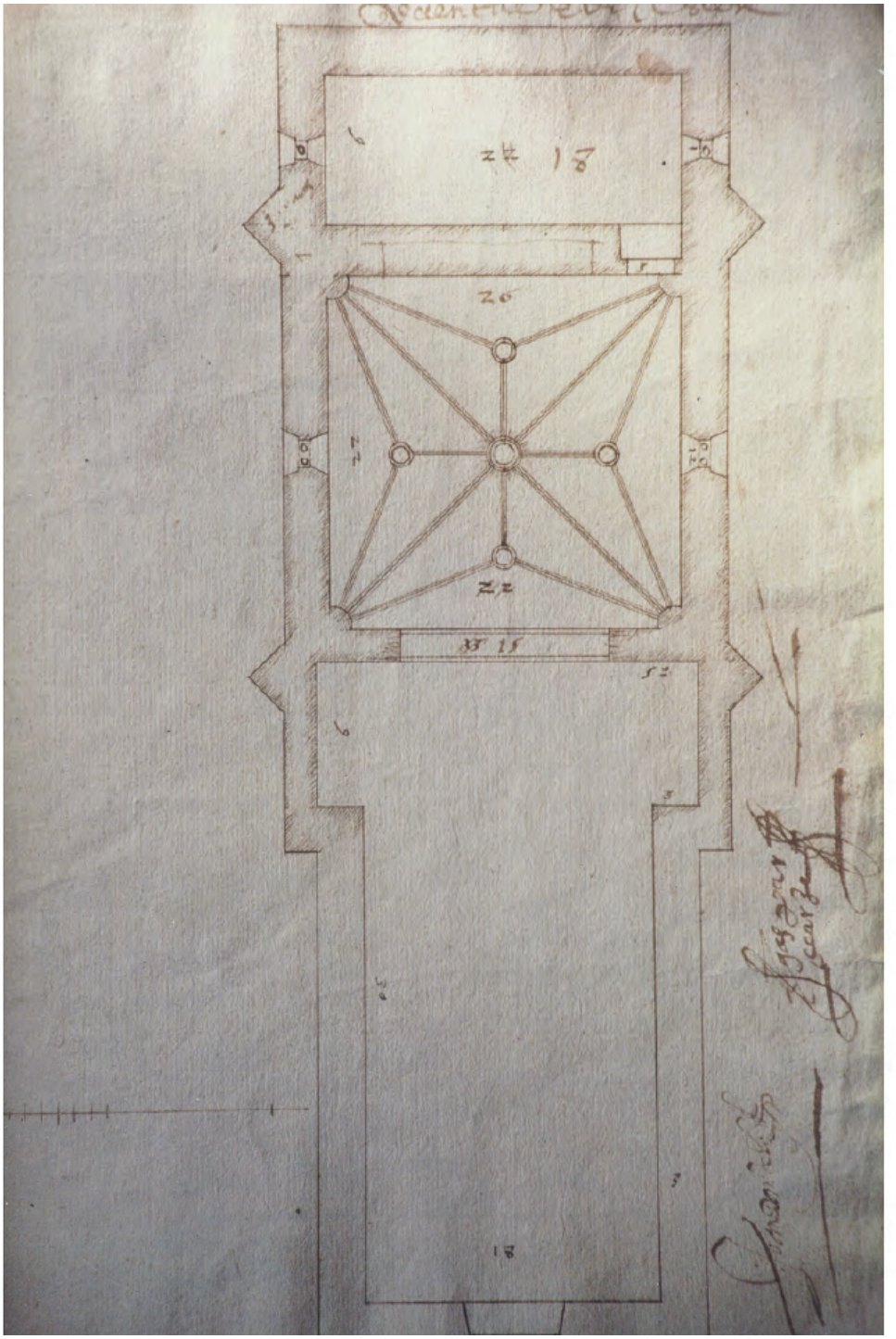
3. Autor: Gaspar de Arce *el Viejo*.

4. Localización: Santiago de Compostela (La Coruña). Archivo de la Catedral de Santiago [A.C.S.].

5. Signatura: A.C.S., IG 713, Varia, doc. 24, f. 111 r.

6. Descripción, alcance y contenido: Planta del proyecto firmada por el arquitecto Gaspar de Arce *el Viejo* para la ampliación de la iglesia parroquial de San Fiz de Eirón, de una sola nave, amplia capilla mayor y sacristía.

Para la capilla mayor el arquitecto diseña una bóveda de terceletes de cinco claves, en la que la clave central y las subsidiarias están unidas mediante ligaduras rectas. Se trata de un recinto cuadrangular abierto por un arco triunfal a la nave, dos ventanales abocinados enrejados en los muros norte y sur para iluminar y airear el interior, y una puerta en el lateral derecho del testero para entrada de la sacristía. En el macizo del testero se horada un nicho destinado a la instalación del altar. La bóveda se preveía de cantería y se cubre exteriormente por un tejado de tejas del país a cuatro



aguas. En los cuatro ángulos del cuadrado se dispone un contrafuerte en pico para soportar el peso del abovedamiento, adornado exteriormente con una bellota de piedra. El material de construcción de los muros de la capilla y del resto de la iglesia es la mampostería, salvo las esquinas, las ventanas y los estribos para los que se indica el uso de sillares.

7. Soporte: Papel que presenta, como filigrana o marca de agua, un racimo de uvas que solo se aprecia parcialmente.

8. Estado de conservación: En buen estado y encuadernado en legajo.

9. Técnica: Marcas incisas de punta de plomo o plata en líneas trazadas a regla en la planta del edificio y orificios de compás en el trazo de las claves y repisas de la bóveda. Pluma y tinta sepia.

10. Dimensiones: 42 x 28,8 cm.

11. Anotaciones: En el recto: (Firmado: *Joan Dantelo* / *Gaspar de Arze*) / *Quatrocientas diez e siete* (antigua paginación del legajo notarial).

12. Escala: Sí. Presenta escala pero no se informa de la unidad de medida empleada.

13. Observaciones: La planta se acompaña del alzado de la iglesia y parece que ambos han sido dibujados en un mismo pliego de papel y adjuntados a la escritura del contrato para la ampliación de la iglesia. Proyecto y documento fueron extraídos en fecha imprecisa de un legajo notarial del escribano Juan Rodríguez de Moino y encuadernados en su forma definitiva en el volumen 1 de la Segunda Serie de Varia del Archivo catedralicio por el archivero Pablo Pérez Costanti.

14. Comentario: La planta y el alzado del frente sur de la iglesia, firmados por su autor Gaspar de Arce *el Viejo*, maestro mayor de obras de la catedral de Santiago, acompañan el contrato para su ampliación firmado en Santiago el 2 de marzo de 1589 entre el citado arquitecto y Juan Dantelo, cura párroco de San Fiz de Eirón, y el labrador Juan de Casais, vecino de la feligresía, mayordomo y procurador de la Fábrica (A.C.S., IG 713, Varia, doc. 24, ff. 103 r-111 r). En él Arce se compromete a construir la parte nueva del edificio para el 29 de septiembre de 1590 *conforme a la traça y modelo que queda al pie desta scritura* en referencia a los dos dibujos, por un precio a acordar por dos tasadores pero adelantándole en tres plazos 300 ducados. Igualmente se aviene a respetar la nave de la antigua iglesia que aparece dibujada en la planta con los muros sin rayar. Sobre la capilla mayor se señala que *se a de azer una capilla mayor que tenga veinte y seis o veinte y siete pies y que sea quadrada. Y el arco principal que se a de azer para entrar del cuerpo de la yglessia a la capilla mayor tendra catorze pies de ancho e mas. Y el dicho arco tendra de alto y de hueco todo lo que tiene el cuerpo de la yglessia de alto. Y ençima del dicho arco con su capilla mui bien hecha y ordenada con sus estribos de fuera de buena piedra de grano, con sus candeleros y remates en lo alto de los dichos estribos (…). La capilla tendra de alto lo que convenga segun su anchura y segun la tierra y montaña adonde se aze. A de ser muy bien hordenada y de las molduras necesarias segun la horden comun de la buena arquitetura*, es decir, sin mencionarse la bóveda nervada de la muestra.

El 27 de marzo el arquitecto designa como aparejador de la obra a Juan de Barros, cantero de Vilagarcía, que se compromete a acometer los trabajos de la iglesia *conforme a la traça que para ello se hizo y asista a ella asta acavarla* (A.C.S., IG 713, Varia, doc. 24, ff. 112 r-113 r). Sin embargo, el derrumbe de un muro de la nave y la necesidad de reconstruirla entera, con el lógico incremento del trabajo y los gastos, obligó a anular el contrato y a firmar uno nuevo el 26 de junio de 1590. Otra vez Dantelo y Juan de San Fins *el Mozo*, nuevo mayordomo y procurador de la fábrica, firman con Arce un nuevo documento de contenido similar al anterior, aunque con la nueva obligación de construir también la nave, dándole de plazo hasta el 25 de diciembre de 1591 y el compromiso de pagarle un total de 900 ducados por su trabajo (A.C.S., IG 713, Varia, doc. 24, ff. 114 r-118 v). En el nuevo documento se le recuerdan sus obligaciones, entre ellas la de construir la iglesia *conforme a la dicha trasa e modelo que esta al pie de la dicha escritura que antes de agora avian otorgado*, pero esta vez mencionando la bóveda de la capilla mayor, puesto que se le indica que el espacio debía cerrarse *por de dentro toda de boveda de piedra de grano y con sus cruzeros e terçeletes*.

El edificio actual concuerda *grosso modo* con lo enunciado en la documentación tanto escrita como gráfica. Lamentablemente la bóveda de la capilla mayor fue sustituida por una de hormigón hace unos años, lo que impide comprobar si lo construido se atuvo a la muestra. Solo se conservan las repisas estriadas de los ángulos en los que se apoyaba.

15. Unidades de descripción relacionadas: Relacionada con la planta de la iglesia, donde aparece di-

bujada la bóveda, está el dibujo del alzado del edificio, constituyendo ambos un proyecto para la ampliación de la iglesia parroquial de San Fiz de Eirón firmado por Gaspar de Arce *el Viejo* (A.C.S., IG 713, Varia, doc. 24, ff. 110 r-111 r). Ambos podrían estar dibujados en un mismo pliego de papel que se anexó a la escritura notarial del contrato para su construcción firmada en Santiago el 2 de marzo de 1589 (A.C.S., IG 713, Varia, doc. 24, ff. 103 r-108 v). Hoy se presentan encuadernados en su forma definitiva en el volumen 1 de la Segunda Serie de Varia del Archivo catedralicio, junto con otros documentos relacionados con la obra (A.C.S., IG 713, Varia, doc. 24, ff. 112 r-118 v).

16. Bibliografía: Pérez Costanti, P., 1930, p. 34; Goy Diz, A., 1993, pp. 153-154 y 163; Goy Diz, A., 1994, vol. 1, pp. 298-302, y p. 310; Taín Guzmán, M., 1999, dib. nº 1, pp. 57-59; Taín Guzmán, M., 2003e.

Miguel Taín Guzmán

172. Proyecto para la construcción de la basílica de San Bartolomé de Valtierra (Navarra)

1. Título: Proyecto para la construcción de la basílica de San Bartolomé de Valtierra (Navarra).

2. Fecha: 1589.

3. Autor: Juan Miguel de Bara.

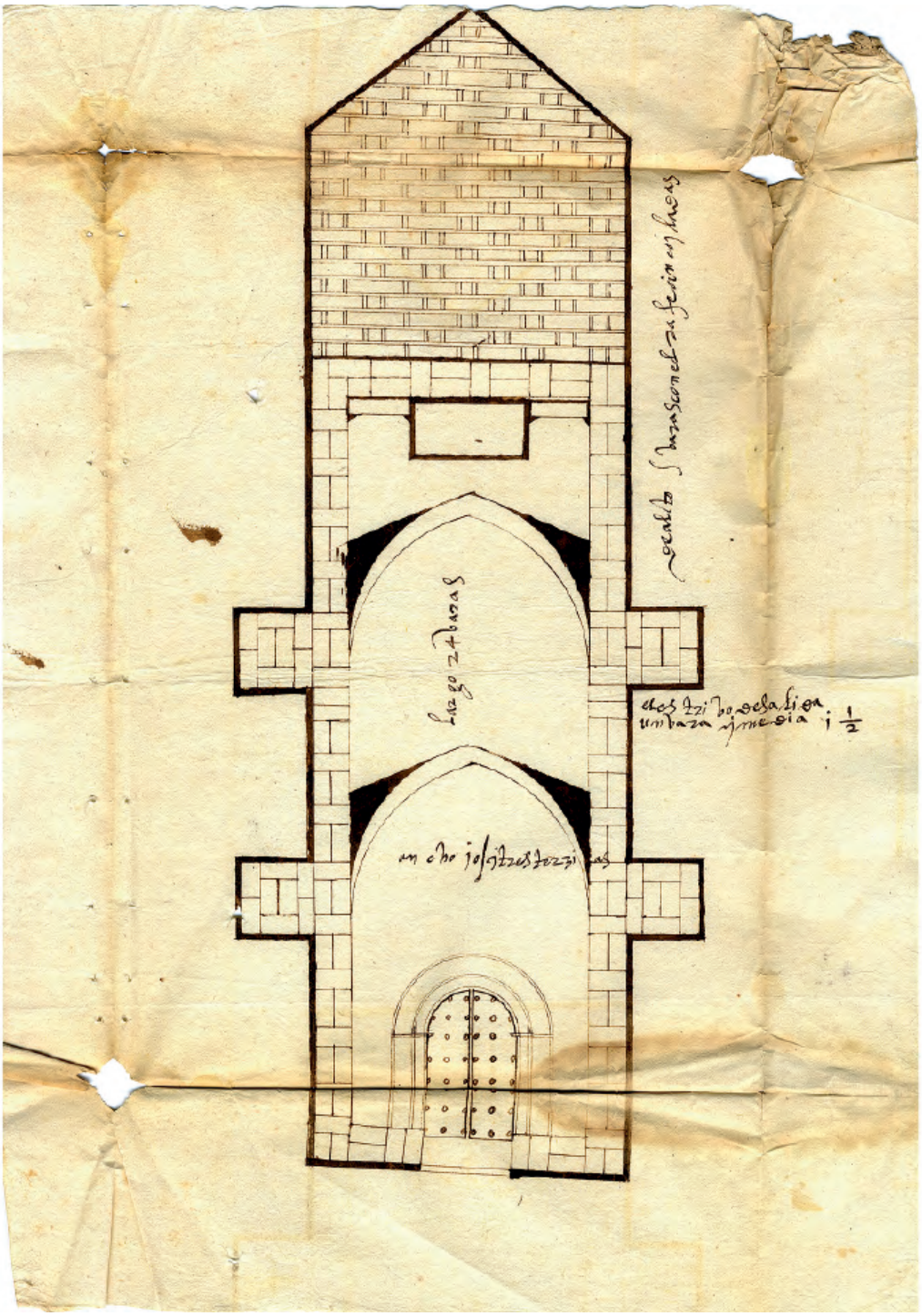
4. Localización: Tudela (Navarra). Archivo de Protocolos Notariales de Tudela [A.P.T.].

5. Signatura: A.P.T., Valtierra, Pedro de Mesa, 1589.

6. Descripción, alcance y contenido: Este proyecto fue diseñado por Juan Miguel de Bara, uno de los maestros de obras que en la segunda mitad del siglo XVI trabajó en los territorios de la Ribera de Navarra, para acometer la construcción de la basílica de San Bartolomé de Valtierra, que él mismo contrató el 9 de abril de 1589. El diseño se guardó junto a la escritura notarial en la que se formalizó el acuerdo, suscrita por el maestro y el regimiento de la localidad.

En este dibujo, realizado con una sola tinta de tonalidad oscura, el maestro siguió empleando medios proyectivos retardatarios, fundiendo, con poca claridad, la planta de la iglesia de una sola nave articulada en tres tramos, reforzada al exterior por cuatro salientes contrafuertes, con otros elementos arquitectónicos del edificio dibujados en representación abatida, como la puerta, formada por un arco de medio punto de doble rosca que apea en las jambas laterales dispuestas sobre basamentos, cerrada con dos hojas de madera con clavos de hierro incrustados; los dos arcos diafragmas apuntados de sustentación de la cubierta de la nave, seguramente de madera; la mesa del altar rectangular dibujada en planta adosada al muro recto del testero; y el muro de cierre de dicho testero recto que termina en forma apuntada triangular para facilitar el apeo sobre el mismo del tejado a dos aguas. Tanto los muros perimetrales del templo, los cuatro estribos de refuerzo de la nave y la pared de cierre del altar mayor, han sido dibujados con el despiece de sillares regulares perfectamente cortados, que, en el caso del muro del altar mayor, muestran un aparejo a soga y tizón.

Por su parte, el grosor de la línea perimetral de la planta del edificio, el borde exterior de la mesa del altar en la que celebrar los divinos oficios y la parte superior de los arcos diafragma apuntados han sido coloreados con tinta oscura, seguramente con la intencionalidad de facilitar la interpretación de los distintos elementos arquitectónicos representados en la traza. A este mismo fin obedecen las diferentes anotaciones realizadas en el dibujo, que recogen las medidas de



longitud, altitud y anchura del edificio, como la inscripción realizada en el interior de la nave junto a la puerta de acceso a la ermita, en la que se expresa que la anchura total de la fábrica será de *10 baras y tres terzias*, mientras que la largura total, anotada igualmente en el segundo tramo de la nave, alcanzaría las *24 baras*. Asimismo, por la parte exterior de la pared perimetral derecha próxima al altar el maestro escribió la altura de la ermita, de *5 baras,* incluido el rafe que lo remataría formado por cinco hiladas de ladrillo. El artífice también precisó las dimensiones de los contrafuertes que reforzarían los muros de la nave, anotando junto a uno de los dibujados en el lateral derecho que sobresaldría *bara y media.*

7. Soporte: Papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, una mano coronada por una flor con pétalos.

8. Estado de conservación: Regular, ya que presenta dobleces que han provocado la rotura del papel. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Uso de la aguada.

10. Dimensiones: 42 x 30,4 cm.

11. Anotaciones: El dibujo presenta distintas inscripciones en el recto del papel alusivas a las medidas de la fábrica, tanto de longitud, como de altitud y anchura: *Ancho 10 b y tres terzias* / *Largo 24 baras* / *El estribo de salida un bara y media I ½* (fuera de la planta del edificio, entre los contrafuertes dibujados en el lateral derecho) / *De alto 5 baras con el rafe* (de) *cinco iladas* [en el mismo lado, a lo largo de la pared exterior de la zona del altar].

12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño ha sido extraído del documento notarial en el que se conservaba, cosido por el borde izquierdo del papel a la escritura de contratación de la obra, al final de la capitulación (A.P.T., Valtierra, Pedro de Mesa, 1598), conservándose en la actualidad con la misma signatura en otra sección del archivo tudelano denominada “Sala ignífuga”.

14. Comentario: Esta traza fue delineada por el maestro de obras Juan Miguel de Bara con objeto de construir la ermita de San Bartolomé de Valtierra, empresa edilicia que contrató el 9 de abril de 1589 por valor de cien ducados, quedando dicho diseño adjunto a la escritura del documento notarial que fue rubricado ante notario, complementando el acuerdo en el que se inscribía y del que formaba parte. Por tanto, la edificación de la basílica fue llevada a cabo por el mismo profesional de la construcción que presentó la traza; situación poco frecuente, ya que que en la mayor parte de las ocasiones los edificios erigidos en suelo navarro fueron contratados y ejecutados por maestros que siguieron la traza facilitada por otros artífices que tenían la capacidad de dibujar y proyectar.

De acuerdo con el condicionado de la obra, Juan Miguel de Bara acometería la construcción del edificio *conforme a la orden y traça que queda en esta escriptura*, con cimientos de piedra de cinco palmos de profundidad y tres palmos de ancho, y el resto con ladrillo y yeso, como los dos arcos diafragma apuntados de sustentación de la cubierta de la nave de ladrillo y medio de ancho, recogiéndose además las dimensiones totales de la ermita, a saber, 24 varas de largo, 10 varas y tres tercias de ancho y 5 varas de alto. Las paredes exteriores del edificio quedarían rematadas con un rafe de ladrillo de cinco hiladas *y dos dentellones y tres orlas*, es decir, con una decoración en ladrillo resaltada que formaría labores geométricas, existente en la mayor parte de los edificios erigidos a lo largo del siglo XVI en la Ribera de Navarra, al igual que sucede en otras zonas del valle medio del Ebro.

Junto al contrato de la obra, Juan Miguel de Bara adjuntó la traza con el proyecto de la basílica dibujado con una sola tinta de color marrón y ayudado de regla y compás, en el que el artífice siguió empleando medios proyectivos retardatarios, aunando la planta de la iglesia de una sola nave y la representación abatida sobre el plano de la puerta de acceso al templo, los dos arcos diafragma apuntados de sustentación de la cubierta de la nave con sus estribos de refuerzo al exterior y el muro de cierre tras el testero recto con el despiece de sillares regulares perfectamente cortados.

Seguramente, el edificio fue construido de acuerdo al diseño facilitado por Juan Miguel de Bara, cuya existencia fue dada a conocer en 2005 en una monografía dedicada a la arquitectura religiosa del Quinientos en la Ribera de Navarra, como se refiere en el apartado “Bibliografía”, si bien en los siglos posteriores la ermita sufrió nuevas intervenciones dirigidas a reparar su estructura arquitectónica, hasta que en el siglo XIX fue derruida ante el lamentable estado de conservación en el que se encontraba.

15. Unidades de descripción relacionadas: En un primer momento, el instrumento de representación gráfica estaba inserto en la escritura notarial de con-

tratación de la obra, doblado y cosido al final de la misma, complementando el acuerdo en el que se inscribía y del que formaba parte (A.P.T., Valtierra, Pedro de Mesa, 1598):

Conbenio de la ermita de San Bartolome Año 1589 / En la villa de Baltierra a nuebe dias del mes de abril del año mill quinientos y ochenta y nuebe por presencia y testimonio de mi el presente escribano y de los testigos aqui contenidos, estando presentes los señores Pedro Laguado alcalde ordinario de la dicha villa por su magestad, Pedro de Cortes mayor, Martin de Avinçano y Çunçarren y Juan de Echague regidores de la dicha villa y Juan Miguel de Bara, maestro de obras estante en la dicha villa de Baltierra y todos en conformidad en razon del negocio infrascripto se conciertan en la manera siguiente / Lo primero los dichos alcalde y jurados dixeron que hatento que se a de començar a fabricar la ermita y basilica del señor San Bartolome en el termino desta villa que de antes esta erigido por la devocion y memorial que ha abido y de presente ay y para ello dibersas bevez an tratado con oficiales y asignado remate a publicos pregones y visto la mucha quantidad que piden por azerla y no aver tanto dinero an dexado de concertarse y por no ofrecerse buen comodo y a mucha persuasion y ruego el dicho Juan Miguel de Bara les haze el mejor partido que an podido hallar que es el infrasctripto y asi por esta razon y por otros justos respectos y porque se gaste el ladrillo y dinero que ay recogido para el dicho efecto hacen entre las partes este convenio y asiento. Lo primero que // la dicha ermita el dicho Juan Miguel de Bara la aya de hazer tan solamente la obra que aqui se declara conforme a la orden y traça que queda con esta escriptura que es que abrira y ara los cimientos y lo demas aqui contenido asta lebantar la dicha ermita con su rafe y el altar della tan solamente todo ello los cimientos de piedra y yeso y todo lo demas de yeso y ladrillo bien hecho y acabado con sus bueltas de arco y todo seguro y fixo a bista y contento de oficiales que lo entiendan en caso que para su satisfacion el alcalde y regimiento lo quisieran bisitar y cuando se allaren no aver cunplido sea la tasacion a costa de las partes y satisfaga cumpla el dicho oficial lo que los tales bedores declararon. / Iten se declara que el cimiento a de llebar cinco palmos de ondo del suelo abaxo y tres palmos de ancho. / Itten a de ser de largo la dicha hermita beynte y quatro baras de todo, y de ancho diez baras y tres tercias, y de alto cinco baras con el rafe de cinco hiladas de ladrillo y dos dentellones y tres orlas. / Itten a de azer dos arcos de ladrillo y medio de ancho con sus estribos de salida de vara y media. / Itten a de azer el portal como le fuere señalado hacia la parte del sol poniente acomodado. // Itten ha de hazer el altar muy bien hecho en la parte que le fuere señalado y mas dos pilastrones adonde se obiere de cargar la madera del coro de un ladrillo en quadro fuera de la pared. / Itten por toda la sobre dicha obra quel dicho Juan Miguel de Bara hazer conforme a lo traçado y tratado le ayan de pagar los dichos alcalde y jurados hazer que se le paguen cien ducados de a onze reales de plata castellanos y mas el ladrillo que ay para la dicha obra y la piedra que alli pudiere arenear y llegar lo pueda hazer para este efecto y mas para los andamios le daran licencia para cortar maderas y para los necesarios en los sotos desta villa y los dichos cien ducados se los pagaran desta manera a los treynta y tres ducados luego de contado para començar y otros treynta y tres ducados en acabando la dicha obra, la qual la acabara antes del ultimo plazo y la restante quantidad para el agosto del año mil y quinientos y nobenta para pagar una deuda quel dicho Juan Miguel debe a Juan de Çirauqui, al qual le aran que aguarde y le daran contento con ello, todo lo qual supliran y pagaran del dinero perteneciente a la dicha ermita que tiene Juan Miguel de Aybar y de otras vistretas y quantidades que proberan para ello y la dicha obra la acabara para mitad de mayo primero // viniente y si faltare ladrillo lo suplira el dicho oficial y en este quedan concertados y todas las partes cada qual por lo que esta escriptura le toca y es obligado de cumplir, prometen y se obligan de cumplir todo lo sobredicho y de no contravenir ni consentir ser contravenido (…) y en testimonio de verdad asi lo otorgaron allandose presentes por testigos Martin Dezpeleta y Martin de Sola, vezinos de la dicha villa y lo firmaron los infrascriptos a todos los quales yo el presente escribano doy fe conozco asi Pedro Aguado / Martin de Abinçano y Çunçarren / Joan de Echague / Juan Miguel de Bara / Paso ante mi P^o^ de Mesa, notario.

16. Bibliografía: Tarifa Castilla, Mª J., 2005a, pp. 66-67; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, p. 93, y p. 95.

María Josefa Tarifa Castilla

173. Dos proyectos para la capilla de la Virgen de las Nieves de la catedral de Orense

1. Título: Dos proyectos para la capilla de la Virgen de las Nieves de la catedral de Orense.

2. Fecha: 1589.

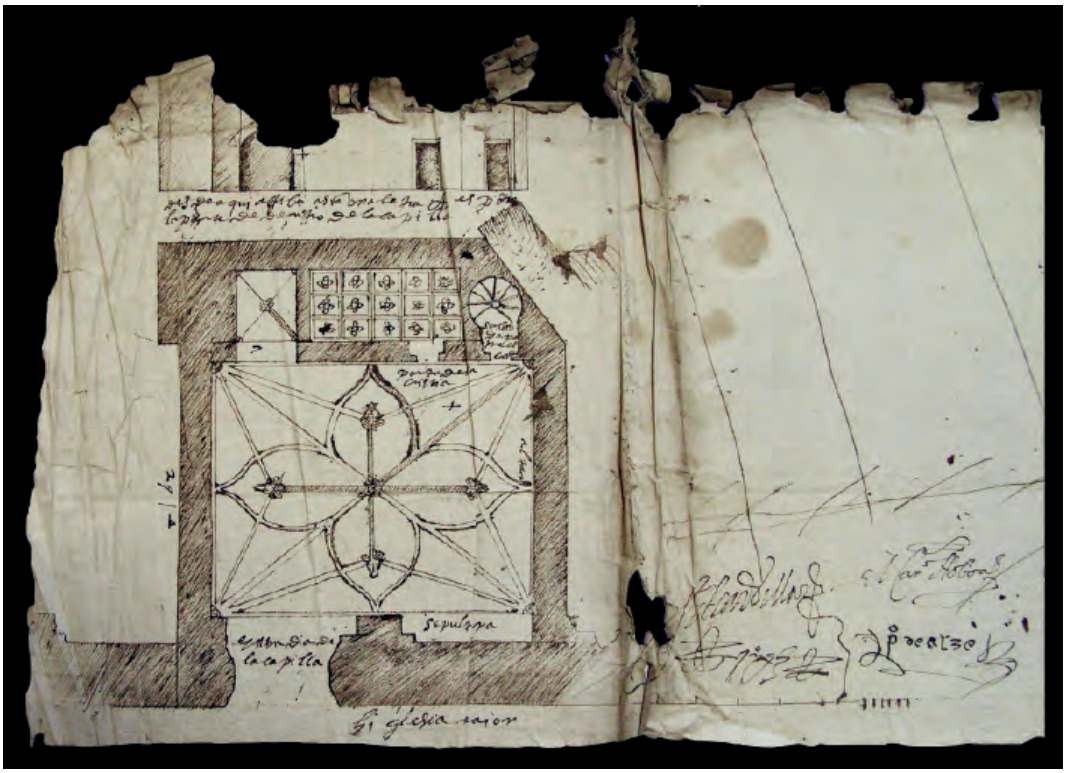
3. Autor: Juan González (de la primera), y Gonzalo Fatón (de la segunda).

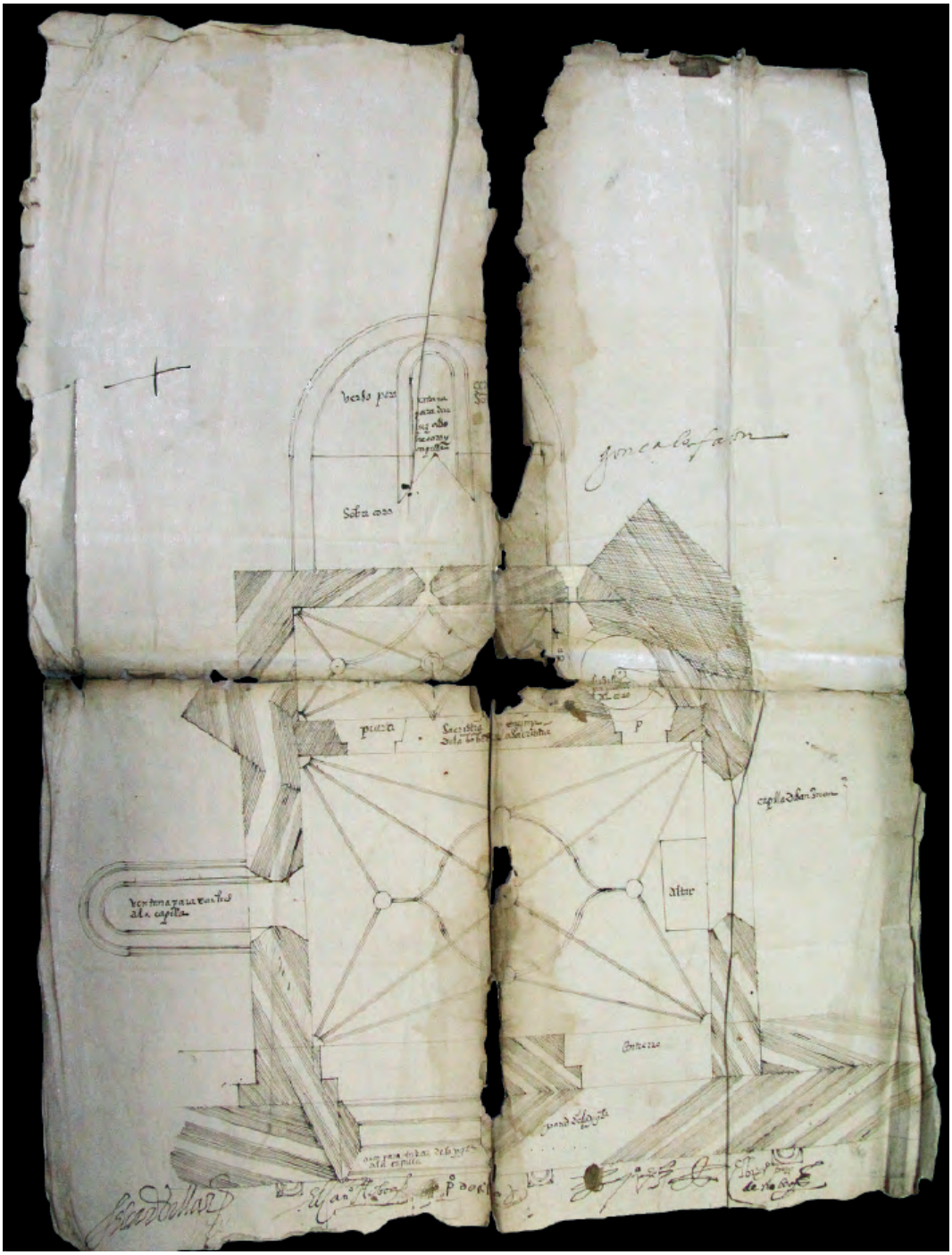
4. Localización: Orense. Archivo Histórico Diocesano de Orense [A.H.D.O.].

5. Signatura: A.H.D.O., Planero.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de dos proyectos distintos para la construcción de la capilla de la Virgen de las Nieves de la catedral de Orense. Uno, con una propuesta de planta rectangular para la nueva capilla, está firmado por Juan González. Propone cubrirla con una bóveda de terceletes de cinco claves pinjantes, en la que la clave polar y las subsidiarias están unidas mediante ligaduras rectas (que, naturalmente, siguen los ejes marcados por los lomos de la propia bóveda). Además, el diseño "base" viene a enriquecerse mediante el tendido de ocho combados que modifican su flexión en su desarrollo, y que, arrancando, dos a dos, en simetría especular, de los diagonales, interceptan los terceletes y terminan muriendo en los puntos medios de cada uno de los lados del tramo, generando unos pies de gallo simples, de un solo conopio.

Se trata de un recinto cuadrangular de gruesos muros para soportar el peso del abovedamiento. En el muro sur se abre la entrada que comunica con el interior de la basílica catedralicia y se dispone la sepultura del patrocinador. El muro este se destina para instalar




altar

el altar principal de Nuestra Señora de las Nieves. Por fin, en el muro norte se abren tres accesos que comunican con tres estancias adjuntas: la primera, cuadrangular y cubierta por una bóveda de crucería cuatripartita, parece destinada a oratorio; la sacristía, volteada con una bóveda acasetonada; y una escalera de caracol que accede al piso alto, donde se dispondría una sillería de coro para los capellanes de la capilla.

El otro proyecto, también una planta, lleva la firma de Gonzalo Fatón. Propone otra vez un recinto rectangular de gruesos muros para soportar el peso del abovedamiento. Este vuelve a consistir en una bóveda de terceletes de cinco claves unidas entre sí mediante combados que modifican su flexión en su desarrollo, generando unos pies de gallo simple, de un solo conopio, al encontrarse en las claves en las que se funden los terceletes de los lados cortos. En el muro sur se abre la entrada que comunica con el interior de la basílica catedralicia y un nicho donde se dispone la sepultura del patrocinador. El oeste presenta un amplio ventanal para dar luz al interior. El este se destina a la instalación del altar principal de Nuestra Señora de las Nieves. Por fin, en el muro norte se abren dos accesos: uno comunica con una escalera de caracol que accede al piso alto donde se quería instalar la sillería de coro de los capellanes. En cambio, por el otro se entra a la sacristía, una amplia estancia rectangular cubierta también por una bóveda de crucería. Esta se caracteriza por contar con terceletes en los lados cortos y con cuatro combados de flexión convexa, que arrancan dos a dos, siguiendo una simetría especular, de las claves donde se funden los terceletes, y van a morir a los puntos medios de los lados largos del tramo.

7. Soporte: Del proyecto de Juan González, papel sin filigrana o marca de agua; del proyecto de Gonzalo Fatón, papel que presenta, como filigrana o marca de agua, un racimo de uvas.

8. Estado de conservación: El diseño de Juan González se conserva roto, con pérdidas y dobleces. El diseño de Gonzalo Fatón se encuentra roto, con muchas pérdidas y dobleces.

9. Técnica: El diseño de Juan González presenta marcas incisas de punta de plomo o plata en líneas trazadas a regla en la planta del edificio y se ha realizado con pluma y tinta sepia. El diseño de Gonzalo Fatón también presenta marcas incisas de punta de plomo o plata en líneas trazadas a regla en la planta del edificio y orificios de compás en el trazo de las claves de la bóveda, planta de la escalera y arcos del edificio, y se ha realizado con pluma y tinta sepia.

10. Dimensiones: El diseño de Juan González mide 42,5 x 26,4 cm; el de Gonzalo Fatón, 57,6 x 42,7 cm.

11. Anotaciones: En el diseño de Juan González, en el recto: *Higlesia maior / Entrada de la capilla / Sepultura / Altar / Porta de sacristia / Subidda para el coro /* (Firmado: *El cardenal Villar / El canonigo Noboa / Bachiller Gonzalo Perez de Noboa / Juan Gonzalez / Pedro de Arze*).

En el diseño de Gonzalo Fatón, en el recto: *Arco para entrar de la yglesia a la capilla / Pared de la yglesia / Entierro / Ventana para dar lus a la capilla / Altar / Capilla de San Juan / Puerta / Sacristia (…) ençima de la bobeda de la sacristia / Fusillo para dar al coro / Fusillo para dar al coro / Sobrecoro / Verso para (…) / Ventana para dar luz al sobrecoro y capilla /* (Firmado: *El cardenal Villar / El canonigo Noboa / Pedro de Arce / Juan Gonzalez / Bachiller Gonzalo Perez de Noboa / Gonçalo Faton*).

12. Escala: El diseño de Juan González cuenta con escala, pero no se indica la unidad de medida. El de Gonzalo Fatón no presenta escala.

13. Observaciones: Ambas muestras fueron extraídas del legajo de protocolos de 1589 del escribano Luis Fernández para su mejor conservación, guardándose hoy en el planero del archivo. En origen se hallaban encuadernadas con la documentación de la subasta de la construcción de la capilla, las fianzas de Juan González y el contrato de la obra. De hecho todavía se conservan cosidos en el legajo una traza para el sepulcro de Febos Rodríguez, firmada por Juan Ramos, y el alzado de la capilla del proyecto de Juan González (A.H.D.O., Protocolo de Luis Fernández, 1589, C-80, ff. 1 r-18 v; traza del sepulcro en f. 15 r, y traza del alzado de Juan González en f. 18 r).

14. Comentario: La muestra de Juan González, vecino de Celanova (Orense), para la construcción de la capilla de la Virgen de las Nieves consta de la planta del edificio, con el dibujo de la bóveda nervada que nos interesa; la sección interior norte del recinto, con los accesos a tres estancias anexas, como la sacristía o la escalera que conduce al piso alto; así como el alzado del exterior. En cambio, la muestra de Gonzalo Fatón, maestro de obras del monasterio de Oseira, consta solamente de la planta del edificio con el dibujo de las dos bóvedas nervadas que nos

interesan, la del propio recinto de culto de la capilla y la de la sacristía, así como los alzados del ventanal oeste y la pared norte de la sacristía. Vila Jato ha estudiado cómo el origen de ambos proyectos está en el concurso convocado por el canónigo cardenal Juan Fernández del Villar, el canónigo Juan Pérez de Noboa y el bachiller Gonzalo Pérez de Noboa, testamentarios de Febos Rodríguez, canónigo cardenal de la catedral de Orense fallecido el 22 de noviembre de 1588, para la construcción *a fundamentis* de la citada capilla, con dicha advocación, para el enterramiento del mencionado Febos Rodríguez, siguiendo sus disposiciones testamentarias del 26 de octubre del mismo año. En ellas también se especifica que debía dotarse de siete capellanes con la obligación de celebrar misa de hora todos los días. El 24 de marzo de 1589 el Cabildo cedió para la obra un solar sito en el lado norte de la catedral, entre la capilla de San Xoán y el atrio de acceso de los pies de la basílica, con la condición de poner dos capellanes para servicio del coro.

A la licitación de la construcción de la capilla del 24 de mayo de 1589 concurrieron los dos proyectos, ganando el concurso para la edificación el maestro de obras Pedro de Arce, vecino de San Cibrao das Viñas (A.H.D.O., Protocolo de Luis Fernández, 1589, C-80, ff. 1 r-3 v). Arce y Juan González habían llegado a un acuerdo previo para acometer la obra a partes iguales si les era adjudicada a uno de los dos, firmando el segundo un protocolo en Celanova el 28 de mayo para dejar constancia de los fiadores para su parte: en el documento se lee como Arce *tenia tratado y conçertado con el dicho Juan Gonçalez y el dicho Juan Gonçalez con el que como quiera quel dicho remate se hiziese acoxiese a la a mitad al otro por manera que los dos hiziesen la dicha capilla* (A.H.D.O., Protocolo de Luis Fernández, 1589, C-80, ff. 11 r-12 v). Así se explica que los dos firmen el contrato para la construcción del recinto con los testamentarios el 2 de junio, comprometiéndose a terminar los trabajos en veinte meses por 2.700 ducados con piedra *de grano y dura, blanca y buena, bien labrada y obrada y limpia* (A.H.D.O., Protocolo de Luis Fernández, 1589, C-80, ff. 5 r-9 v). Lo interesante es que ajustan construirlo combinando los dos proyectos: de Fatón se acepta su diseño del edificio (*edificada y fundada conforme a la traça que dio Gonçalo Faton*), y de Juan González los dibujos de las bóvedas de la capilla y la sacristía (*yten que la dicha capilla digo boveda della a de ser conforme a la traza que dio el dicho Juan Gonçalez*). Los trabajos comenzaron enseguida pues el 3 de noviembre los testamentarios ajustan con el cantero Bartolomé de Pazos, vecino de Santiago das Caldas (Orense), retire en carros de bueyes la tierra *que se saco de los cimientos de la capilla que ya se haze (…) de manera que la calle quede limpia (…). Y la piedra que estubiere en la dicha tierra la a de apartar e dexar en linpio para la yglesia catedral*, pagándole 55 ducados por este trabajo a realizar hasta el 15 de enero del año siguiente (Archivo Histórico Provincial de Orense, Protocolos, caja 3366, Protocolo de Pero López de Soto, 1589, ff. 438 r-439 r). Tal enunciado del documento demostraría que la capilla ya se estaba construyendo en esos momentos.

Afortunadamente, el edificio se conserva, lo que permite confirmar que fue construido siguiendo el proyecto de Fatón, salvo en los abovedamientos en los que se aplicaron los diseños de González tanto en la actual bóveda de estrella de la capilla como en la bóveda acasetonada de la sacristía

15. Unidades de descripción relacionadas: Ambas trazas, junto con la muestra del sepulcro, forman parte de la documentación de la licitación de la construcción del edificio.

16. Bibliografía: Sánchez Arteaga, M., 1916, pp. 155-158; Vila Jato, Mª D., 1990; González García, M. A., 1993; Mera Álvarez, I., 2003.

Miguel Taín Guzmán

174. Planta de la catedral de Segovia

1. Título: Planta de la catedral de Segovia.

2. Fecha: 1589.

3. Autor: Fra Giovanni Vincenzo Cassale (quizá copiado por Alessandro Massai).

4. Localización: Madrid. Biblioteca Nacional de España.

5. Signatura: Dib 16/49/66.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un recinto de tres naves, más dos de capillas hornacina, crucero que no sobresale en planta, con cúpula central, tramo recto que precede al presbiterio y girola poligonal con siete capillas radiales ochavadas, entre las cuales se disponen pequeños recintos trapezoidales a manera de sacristías. A occidente, una gran escalinata que abarca el ancho total de la catedral, con tres frentes. Existen trazos a mano alzada que enmiendan el presbiterio poligonal y lo transforman en rectangular; asimismo, lo que parece un corte de la nave de la iglesia, un perfil de un pilar en planta y una molduración.

7. Soporte: Papel verjurado amarillento, con añadido en la parte izquierda para prolongar el dibujo. No se observan marcas de aguas.

8. Estado de conservación: Bueno. No ha sido restaurado.

9. Técnica: Dibujo a tinta marrón, con aguada azul. Existen huellas de punta de plomo y perforaciones abundantes fruto del uso del compás, tanto para trazar círculos, utilizados para dibujar los pilares, o para transportar medidas (por ejemplo las que determinan la ubicación de los pilares).

10. Dimensiones: 56,8 x 42,4 cm (soporte); 55,5 x 33,3 cm (encuadre).

11. Anotaciones: *N.ro 68* (a pluma y tinta parda en el ángulo superior derecho del recto y en el inferior izquierdo del vuelto) / *Planta de la Cated de Segovia* (a lápiz, en la zona inferior del recto).

12. Escala: Sí. Hay escala gráfica en que se señalan 50 unidades y su longitud es 13,3 cm. No se especifica la medida empleada.

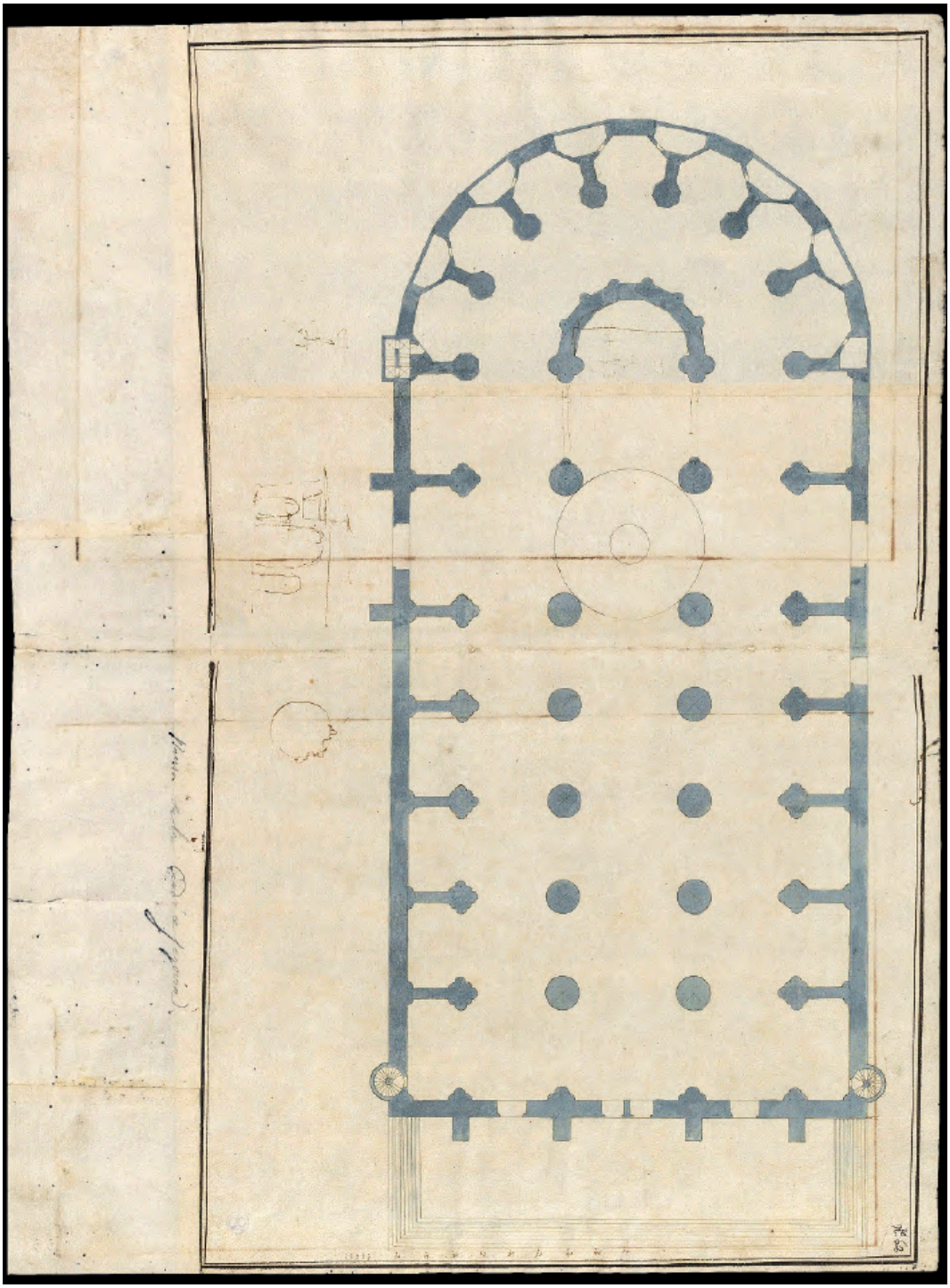
13. Observaciones: No.

14. Comentario: La planta de la catedral de Segovia aparece recuadrada, como muchos otros dibujos del álbum al que pertenece, por una doble línea en tinta negra, que se interrumpe en el centro, lo que indica que se enmarcó estando encuadernado, para después formar parte de una nueva encuadernación, posiblemente responsabilidad de Alessandro Massai. De hecho, aunque controvertida, la autoría podría corresponder al sobrino de fray Giovanni Vincenzo Casale, pues presenta las características de cierto grupo de dibujos (que son 34 para Lanzarini) que debieron de añadirse al final, y que presentan una serie de características comunes: un estado de conservación óptimo; la representación de un único objeto, en el centro del folio; la falta de numeración en el vuelto (como es habitual en los dibujos de Casale), pero sí en el recto, que responderían a una sucesión numérica en origen.

En la bibliografía relativa a la catedral de Segovia se ha olvidado sistemáticamente esta traza entre la larga serie conservada, en su mayor parte en el archivo de la propia catedral. En estudios generales sobre el álbum, como el de Lanzarini, ni siquiera se menciona su existencia, aunque no sucede lo mismo en el estudio del álbum de Bustamante y Marías.

Casale pudo realizar la planta directamente en Segovia, adonde pudo acudir desde el Escorial en 1589, coincidiendo con el cese de Martín Ruiz de Chertudi como maestro de la obra de la catedral segoviana, y la búsqueda de quien pudiera sustituirle por parte del Cabildo de la misma, a finales de ese mismo año, en un momento en que la fábrica debió de quedar a cargo de Rodrigo del Solar, que actuaría probablemente como aparejador. Quizá el servita fue considerado uno de los candidatos, y aunque no existe testimonio escrito de su presencia, pudo preparar esta muestra, en la que se centra en los problemas de la construcción de la catedral desde los años ochenta del siglo XVI, que eran fundamentalmente el cerramiento del crucero y la creación de una plaza a poniente.

El dibujo, por tanto, tiene un gran interés, porque, además de poder reflejar el hipotético paso del florentino por Segovia para ofrecer su opinión sobre la construcción en forma de muestra, también vino a registrar algunos de los cambios introducidos en la fábrica del edificio durante la maestría de Rodrigo Gil de Hontañón, así como algunas de las propuestas efectuadas por el propio fraile.



Entre los cambios que ya había efectuado Hontañón y que aquí quedan reflejados están, por ejemplo, el aumento del número de capillas de la girola, que pasan de 5 a 7, y la sustitución del cimborrio gótico por una cúpula hemiesférica. Estos cambios se pueden apreciar también en el pergamino datado entre 1562 y 1563, y atribuido a Rodrigo Gil (ficha nº 117), que contiene 3 dibujos (planta del crucero y cabecera, sin capillas radiales, sección del transepto y perspectiva de la girola). El plano de Casale —frente al parcial de Rodrigo Gil— comprende la iglesia en su totalidad, aunque sin los trazados de las bóvedas góticas; tan solo aparece la cúpula hemiesférica del crucero, someramente evocada por medio de dos círculos concéntricos, el menor de los cuales reflejaría la linterna. Al igual que el pergamino atribuido a Hontañón, el dibujo correspondería a un momento previo a la construcción de los cuatro pilares del crucero, a los que se reforzó posteriormente aumentando su diámetro y utilizando piedra de sillería también para el núcleo. Es posible que este asunto se contemplara en los pequeños bosquejos a mano alzada, uno de los cuales parece dibujar un perfil en planta de un pilar.

Veamos ahora las diferencias entre los planos de Hontañón y el de Casale. En primer lugar, el tramo del presbiterio en las primeras muestras atribuidas a Juan Gil es rectangular (fichas núms. 56 y 58); Rodrigo lo transforma en cuadrado, pero Casale vuelve a la planta rectangular del presbiterio, o quizá refleje erróneamente aquel cambio de Rodrigo. En segundo lugar, la concepción de las capillas radiales, que en los primeros pergaminos de Juan Gil tenían planta cuadrada unida a un ochavo semiexagonal, separadas por contrafuertes en forma de cuña, mientras que en la planta que analizamos los contrafuertes son rectangulares, lo cual determina la forma poligonal de las capillas, donde no existen muros paralelos. Por primera vez en una representación gráfica de la catedral de Segovia aparecen representadas las sacristías de las capillas radiales, prácticamente con la forma definitiva de semioctógonos. De esta manera, la cabecera al exterior aparece prácticamente como un semicírculo, aunque está facetada con trece caras. Por último, sustituye uno de los husillos situados junto a las capillas radiales, al norte, por una escalera de doble tiro.

De la serie de trazas que se conservan de la catedral de Segovia, esta es la única que presenta el diseño de una plaza enlosada a poniente. Quizá a esta plaza se refería el título que otorga Massai al dibujo en el índice del álbum: *Jardim e oqu*(roto)*ta da Igreia natriz da Cidade de Segobia, obra por la e Arquitettura gotiqua*. Se concibe como un gran atrio —que en la documentación también se denomina enlosado— que tendría la anchura total de la iglesia y que salvaría los desniveles con nueve escalones en cada uno de sus tres frentes, resultando una plataforma rectangular de proporción 4/1; por tanto, mucho menor que el gran enlosado que se hizo a finales del siglo XVIII, y muy diferente también del proyecto del siglo XVII que se conserva en el archivo de la propia catedral de Segovia, cuadrado y con seis juegos de escaleras. El aislamiento de la catedral y la creación de un espacio público en la delantera con el fin de dar *la más vistosa entrada que tiene iglesia en toda España* es un asunto que preocupa tanto al Cabildo como al Ayuntamiento desde 1580, pues en aquellas fechas todavía había casas bastante ruines, que aún permanecerían sin derribar siete años después.

Sobre el plano perfectamente delineado se han trazado algunas líneas a mano alzada. Unas cierran el presbiterio y podrían hacer referencia a la sillería del coro, que se había trasladado desde la arruinada catedral en 1558 y que se pretendía situar a los lados del altar, liberando la nave, quizá siguiendo las disposiciones de Felipe II.

Otro pequeño dibujo muy sumario parece ofrecer una sección transversal de la nave: se aprecian tres arcos, el central más alto, que corresponderían a las naves, y —sobre una línea horizontal— lo que parece el coronamiento del tejado, con las aguas inclinadas. Como apuntan Bustamante y Marías, podría tratarse de una sección transversal de la cabecera. Pero se observa, además, un vano cuadrado con un tejadillo o alero saliente sobre uno de los arcos más bajos. Apuntamos la posibilidad de que se tratase del corredor que el Cabildo solicitó al Ayuntamiento en 1587 *para ornato de la obra y ver las fiestas* y que se menciona en 1589 como tablado arrimado a la cabecera. El asunto del corredor para ver los toros, que pretendían abrir rompiendo las paredes de la iglesia, se vuelve a tratar en 1596, aunque el Ayuntamiento zanjó el asunto con la prohibición de tal obra. Sin embargo, las intentonas continuaron en el siglo XVII, llegándose a construir un corredor de piedra, que sería demolido a finales del siglo XVIII.

Como otros muchos dibujos del álbum al que pertenece, no está identificado por título, pues la anotación a lápiz que indica que se trata de la catedral de Segovia es posterior, probablemente de Valentín Carderera y Solano, que fue propietario del ejemplar.

Presenta escala, aunque no se señalan las unidades: podríamos suponer que se trata de pies castellanos (equivalente a 27,86 cm, según Merino de Cáceres), pues así lo hace constar en otros dibujos, como, por ejemplo, la planta de un palacio, sin identificar (DIB/16/49/4-DIB/16/49/6), las que hizo para el monasterio de San Millán (DIB/16/49/169 y DIB/16/49/170) o la que aparece en la planta de la iglesia de Santo Domingo en Villalpando (DIB/16/49/167). Casale emplea las medidas locales: en el caso de edificios italianos usa el palmo —que en ocasiones se especifica como "romano"— o el brazo florentino, y en las muchas muestras de edificios portugueses incluidas en el álbum, las escalas empleadas son palmos de Portugal. Pero si aplicáramos la escala en pies castellanos, las medidas que arroja el dibujo serían 9 pies de anchura para las capillas hornacina, 18 para las naves laterales y 23 para la central, lo cual está muy lejos de la realidad de esta catedral (que sumaría 180 pies de anchura total: 25 pies para las capillas hornacina, 40 para las naves laterales y 50 para la central). Por tanto, la unidad utilizada no son pies castellanos. Aún así, la superposición de esta planta con el levantamiento actual (por ejemplo, el de Álvarez Alonso y Cámara Gómez, 1984) presenta una casi total coincidencia de medidas y proporciones.

15. Unidades de descripción relacionadas: Pertenece al cuaderno de dibujos de fra Giovanni Vincenzo Casale (1539-1593), a quien en la portada se define como *ingeniero, escultor y arquitecto de Felipe II y III*. Fue fraile servita de origen florentino, que se formó como escultor en el ámbito miguelangelesco, si bien acabó trabajando en arquitectura e ingeniería en Roma y Nápoles, primero, y a partir de 1586, en la Península Ibérica. De hecho, murió en Coímbra en 1593 y a su muerte el conde de Portalegre mandó hacer inventario de sus bienes, entre los que se encontraban casi 300 dibujos, de los que pudieron formar parte los del códice de la Biblioteca Nacional. Aunque entre los bienes heredados por Alessandro Massai no figuraban dibujos, Lanzarini supone que el propio conde de Portalegre podría habérselos entregado, quizá cumpliendo la voluntad del tío. Massai los numeró, recuadró e hizo el índice. De los 161 dibujos y 10 estampas en 186 hojas —algunas dobles, como la que nos ocupa—, 101 según Bustamante y Marías (o 90, según Lanzarini) se atribuyen a Casale, siendo el resto de su maestro (Montorsoli) y de otros artistas italianos como Giacomo della Porta, e incluso españoles como Francisco de Mora, de un lapso cronológico entre 1535 y 1590. Lanzarini, en cambio, opina que 34 dibujos serían autógrafos de Alessandro Massai, sobrino del fraile, a quien acompañaría en su viaje a la Península Ibérica. Según esta autora, algunos de estos dibujos de Massai, que podrían datarse a finales del siglo XVI o principios del XVII, copiarían las obras de Casale en España y en Portugal.

16. Bibliografía: Álvarez Alonso, M., Cámara Gómez, A. y Álvarez Alonso, Mª D., 1989; Cortón de las Heras, Mª T., 1990, vol. 1, pp. 602-629; Bustamante, A. y Marías, F., 1991a; Bustamante, A. y Marías, F., 1991b; Lanzarini, O., 1998-1999; Ruiz Hernando, J. A., 2003; Alonso Rodríguez, M. Á., Calvo López, J. y Rabasa Díaz, E., 2009; Senent-Domínguez, R., 2015.

Ana Castro Santamaría

175. Sección transversal de la iglesia del monasterio de Yuso de San Millán de la Cogolla (La Rioja)

1. Título: Sección transversal de la iglesia del monasterio de Yuso de San Millán de la Cogolla (La Rioja).

2. Fecha: 1589.

3. Autor: Giovanni Vincenzo Casale.

4. Localización: Madrid. Biblioteca Nacional de España.

5. Signatura: Dib 16/49/168.

6. Descripción, alcance y contenido: Sección transversal de una iglesia con tres naves a igual altura, en la que se refleja un andamiaje de apuntalamiento de la nave central y una de las laterales, además del caballete del tejado.

7. Soporte: Papel verjurado amarillento que presenta, como filigrana o marca de agua, una flor de lis granada y con corona.

8. Estado de conservación: Consta que ha sido reintegrado, posiblemente con motivo de la salida a una exposición en 1991 (*Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional).

9. Técnica: Dibujo a pluma con tinta sepia y aguada amarilla y azul. Se perciben marcas de agujeros de compás.

10. Dimensiones: 42 x 27 cm (soporte); 40 x 24,5 cm (encuadre).

11. Anotaciones: En la mitad inferior del papel aparece un largo texto manuscrito de Alessandro Massai a dos columnas en tinta parda: *A requerimiento del abad de la Iglesia de San Milhan / de la Cocolha serqua de la villa de Aro estando el padre / frai Juan Viçensio Casáles ingeniero de su Magta. en el / Escorial el anho de 1589, le mando el dicho senhor fuesse aver la sussodicha iglesia q. se venia roinando / el quál le dexo ordenádo se apuntonásse en la manera / arriba dessenhado seguiendo la orden de su relassion / lo de amarilho son los pontones de madera y lo de anil /* és *la fábriqua y el párdo escuro* és *tierra ó simiento, todo / lo quál fue a gusto y satisfasion de 30 Religiosos de la / Orden de San Benitto q. ahj residen y de otras personas / con quien se comoniquo el paresser. / Y porque ál sussodicho padre fraj Juan Viçensio Cassales / le paressio mejór nueva orden y elesion de nueva yglesia / por ser la que avia vieja y ál uzo* gótico y *estár mui / danifiquáda y por la hazer m*ás *gráve a rrespetto de estáren / en ella sepultádos los siette infantes de Lára, propuzo la / que en la planta seguiente se ve dessenháda y senhaláda / con la letra A de lo que el dicho abad y párte de los re/ligiosos quedaron contentos y satisfechos. / A otros paressio que por escusár guásto seno hiziesse en la / nueva yglésia* más que tres *capilhas por cada ládo con lo / demás que se ve en la segunda planta selhaláda con la / letra B y se advierte que el ládo senhaládo C es / camino comun de los que van a la iglésia, y el ládo se/ nhaládo D, es del convento. / E, Cuerpo de la Iglesia, F, Coro, G, Via Sácra. / H, Sancrestia, Í, Cázas para libros y plata y cosas to/quantes al coro L Capillas — M, Alprenre, N, Porta/ria o entrada del convento, O, Passadisso, esta / declarasion sirve para entrambas las Plantas. / Y se advierte qe. encima de la porteria avra* ún *canpa/nário y en él sittio senhaládo con la letra P avra ottro uno para relox y otro para campanas y por / riba del alpendre coro para de noche.* En el borde inferior derecho, a lápiz: *Dib/16/49/168 c. 152v. M. 168*. En el vuelto, dibujo de la planta de la iglesia de Santo Domingo en Villalpando, Zamora (DIB/16/49/167).

12. Escala: No.

13. Observaciones: Pertenece al cuaderno de dibujos de fra Giovanni Vincenzo Casale (1539-1593), a quien en la portada se define como *ingeniero, escultor y arquitecto de Felipe II y III*. Fue fraile servita de origen florentino, que se formó como escultor en el ámbito miguelangelesco, si bien acabó trabajando en arquitectura e ingeniería en Roma y Nápoles, primero, y a partir de 1586, en la Península Ibérica. De hecho, murió en Coímbra en 1593, y a su muerte, el conde de Portalegre mandó hacer inventario de sus bienes, entre los que se encontraban casi 300 dibujos, de los que pudieron formar parte los del códice de la Biblioteca Nacional. Aunque entre los bienes heredados por Alessandro Massai no figuraban dibujos, Lanzarini supone que el propio conde de Portalegre podría habérselos entregado, quizá cumpliendo la voluntad del tío. Massai los

Anteriormente del Abad dela Iglesia de san millan dela Cocolla Sergia dela Villa de Ars estando el Padre fray Juan vicencio casales Ingeniero de su Mag.d en el Escorial el año de 1689 le mandó el dicho Señor fuese a ver la sussodicha Iglesia y se venia notando el qual le dexo ordenado se apuntalase en la manera arriba desenhado siguiendo la orden de su Relacion lo de amarillo son los Pontones de madera y lo de Anil es la fabrica y el pardo escuro es tierra ofimiento, todo lo qual fue a gusto y satisfaccion de los Religiosos dela orden de san Benito q. ahi residen y de otras Personas conforme se comunique el Parecer –

Y porque el sussodicho Padre fray Juan vicencio Casales le pareció mejor nueva orden y eclesia de nueva iglesia Por ser la que avia vieja y al uso gotico y estar muy danificada y por la hazer más grande correspondiente de estar en ella sepultados los siete infantes de Lara, Propuso la que en la Planta siguiente se ve desenhada y señalada con la letra **A** de que el dicho Abad y padres de los Religiosos quedaron contentos y satisfechos –

Antes Parecio que por ecusar quanto mas hiziesse en la nueva iglesia más que tres Capillas por cada lado como de más que se ve en la segunda Planta señalada con la letra **B** y se advierte que el lado senhalado **C** es Camino comun de los que van a la Iglesia, y el lado senhalado **D**, es del Convento –

E, Cuerpo de la Iglesia, **F**, Coro, **G**, Sacristia –

H, Sancrestia, **I**, Cajas para libros y Plata y cosas tocantes al Coro **L** Capillas – **M**, Alpendre, **N**, Porteria entrada del Convento, **O**, Pasadizo, Esta declaracion sirve para entrambas las Plantas –

Y se advierte q. en riba de la Porteria avia un Campanario y en el sitio senhalado con la letra **P** avia otro uno para Relox y otro para Campanas y por riba del Alpendre Coro para denoche –

C 152 16.8

numeró, recuadró e hizo el índice. De los 161 dibujos y 10 estampas en 186 hojas, 101 según Bustamante y Marías (o 90, según Lanzarini) se atribuyen a Casale, siendo el resto de su maestro (Montorsoli) y de otros artistas italianos como Giacomo della Porta, e incluso españoles como Francisco de Mora, de un lapso cronológico entre 1535 y 1590. Lanzarini, en cambio, opina que 34 dibujos serían autógrafos de Alessandro Massai, sobrino del fraile, a quien acompañaría en su viaje a la Península Ibérica. Según esta autora, algunos de estos dibujos de Massai, que podrían datarse a finales del siglo XVI o principios del XVII, copiarían las obras de Casale en España y en Portugal.

14. Comentario: La iglesia del monasterio benedictino de San Millán de Yuso fue construida entre 1504 y 1540, y su historia constructiva es bastante tormentosa, por los percances continuos del proceso, sobre todo relacionados con inundaciones y riadas que marcaron la inestabilidad casi permanente del edificio, que se manifestó por primera vez 24 años después de concluida y bendecida la obra: el lienzo del Evangelio, de 108 pies de largo, se desplomó hacia dentro de la iglesia. Se llamó a maestros visitadores y acudieron Juan de Vallejo, de Burgos, Juan Pérez de Solarte y Francisco de Goicoa, *maestro de Su Magestad en el monasterio de El Escorial*. Tras la visita y deliberación, que duró varios días, entregaron un informe en el que advierten que no se había seguido la traza y que ésta no era completa. Esta tarea se encomendó a Goicoa, que cumplió, recomendando incluso hacer un modelo de toda la obra. Para evitar que se repitieran los problemas, los visitadores mandaron *que hagan guardar y guarden en el archivo una traza de toda la obra, fijada en sus tablas de nogal, y que nunca se saque del archivo; y que haya otra en el, tambien en tablas, que pueda darse a los maestros de obras y visto lo que han de ver la vuelvan cada sabado al archivo*.

Los mismos maestros mandaron quitar la tierra que estaba arrimada a la iglesia por el norte y sustituir por un plano inclinado que ayude a drenar el agua. Aunque la documentación conservada parece subrayar la urgencia del remedio, sin embargo el dibujo de Casale indica claramente que en 1589 ni la rampa se había hecho ni la iglesia se había reedificado conforme a nuevos planes. Lo que sí se llegó a hacer en 1585 fue un apeo con puntales por el que se pagó 40 ducados al maestro de cantería Juan de Zubiauz, probablemente relacionado con el recogido en el álbum por Casale.

La intervención del fraile italiano se produjo por mandato de Felipe II, quien en 1589 —y desde El Escorial— le envió al monasterio riojano de fundación real para que informara de la situación de la fábrica de la iglesia, puesto que en ella se hallaban enterrados los Siete Infantes de Lara. Lo primero que hizo fue dar instrucciones de cómo apuntalar la obra: como se observa en el dibujo, con su sistema se ataban, a nivel de los enjarjes, los pilares de la nave central y se aseguraba la nave norte, cuyos empujes se contrarrestaban por medio de un arriostrado de madera, aunque la dejaba impracticable. Es posible que también diseñase el caballete del tejado, que se incluye en el dibujo y que quizá también tuviera un importante papel en la estabilidad del edificio. Los materiales se distinguen claramente por el color de las aguadas: si la madera va en amarillo claro, pilares y arcos se rellenan en aguada azul, de distintas intensidades, mientras que los muros perimetrales (norte y sur) aparecen rellenos con un punteado menudo con la misma tinta sepia con que se han trazado las líneas.

En este diseño se puede observar claramente cómo la iglesia se había proyectado con naves a igual altura, cuya sección son arcos apuntados de la misma flecha aunque distinta luz, en el caso de la nave central. Por tanto, se trataba de una iglesia salón, un modelo abundante en La Rioja del siglo XVI, entre cuyos ejemplos San Millán destaca por su singularidad, al tratarse de una iglesia monástica, y por su carácter temprano.

Dado su estado ruinoso y por estar hecha *ál uzo gótico*, Casale propuso dos posibles proyectos, A y B, que se encuentran en el mismo álbum, y que Massai titula en el índice como *Planta de igreias feittas de frei João Visensio Casale pa São Milhano de la Cocolha*. Ninguno de las dos se llevó a cabo.

De nuevo, en 1595 la ruina amenaza, con la progresiva inclinación del muro norte. Se convocó a los mejores maestros (Juan de Ribero Rada, Pedro de la Torre Bueras y Juan Pérez de Solarte), que acordaron apear toda la nave para derribar poco a poco las capillas y pared norte, en un minucioso proyecto con 49 condiciones. De la obra se ocuparon Pedro de la Torre y Juan Pérez de Solarte aunque, antes de comenzar la intervención, capillas y pared viciada se vinieron abajo. En 1596 se retractaron de la traza y condiciones firmadas el año anterior y quizá —supone Moya Valgañón— se pudo recurrir a los planos que había hecho Casale.

De manera inmediata no parece que se hiciera nada, pues no hay noticias documentales hasta 1617 en que los maestros Francisco de Pontón y Juan de Olate exa-

minan lo caído y redactan condiciones para la obra. Pero la huella de las trazas de Casale se deja traslucir en la nueva cabecera construida en 1626.

15. Unidades de descripción relacionadas: La visita de Casale al monasterio se completó con la presentación de dos modelos de planta para la reconstrucción de la iglesia, que se hallan en el mismo cuaderno, a continuación (ff. 172 y 173), si bien las explicaciones a ambos planos se encuentran en el texto manuscrito que acompaña al dibujo comentado (f. 171). Llevan las signaturas Dib 16/49/169 y Dib 16/49/170.

16. Bibliografía: Bustamante, A. y Marías, F., 1991a; Bustamante, A. y Marías, F., 1991c; Lanzarini, O., 1998-1999; Moya Valgañón, J. G., 2000; Arrúe Ugarte, B., 2004, pp. 141-146; Sáenz Ruiz de Olalde, J. L., 2018, pp. 138-141.

Ana Castro Santamaría

176. Dibujo de la iglesia, panteón real y claustro de la colegiata de San Isidoro de León

1. Título: Dibujo de la iglesia, panteón real y claustro de la colegiata de San Isidoro de León.

2. Fecha: 1590.

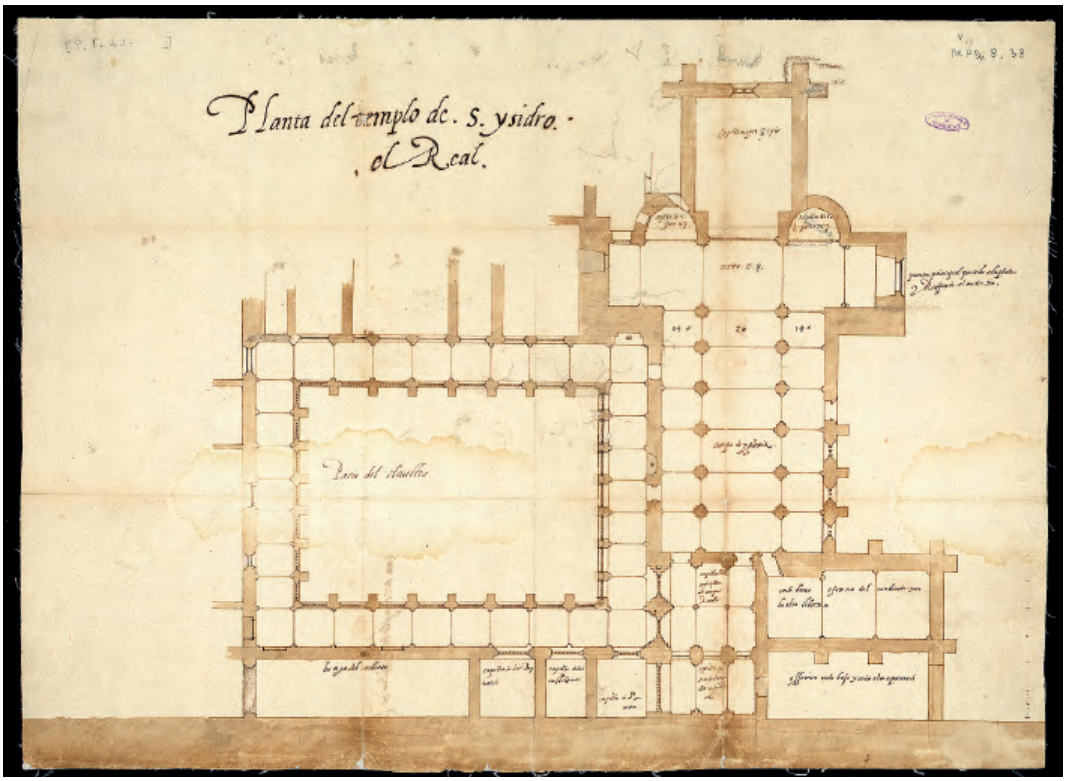
3. Autor: Juan del Ribero Rada y Baltasar Gutiérrez (atribuido conforme a la documentación relacionada con las trazas).

4. Localización: Simancas (Valladolid). Archivo General de Simancas [A.G. S.].

5. Signatura: A.G.S, Patronato Eclesiástico, 00042, MPD, 008-38.

6. Descripción, alcance y contenido: El dibujo muestra la traza de la planta de la iglesia, claustro, panteón real y otras dependencias de la colegiata de San Isidoro de León. Se ha puesto mayor interés en los aspectos concernientes a la planta de cruz latina de la iglesia, que aún conserva muchos elementos del trazado románico original, con tres naves, la central más ancha, cuyos tramos se separan por gruesos pilares, crucero que sobresale en planta y la triple cabecera. Es aquí, en la cabecera, donde se observa la pervivencia de los dos ábsides laterales románicos mientras que la capilla mayor responde ya a la planta cuadrangular tardogótica levantada en las primeras décadas del siglo XVI. No obstante, llama la atención que no se haya dibujado la cubierta de crucería compleja de la capilla mayor. El motivo de esa ausencia responde a la necesidad de mostrar con claridad las dimensiones de dicho espacio, al ser uno de los recintos propuestos para trasladar los restos reales depositados en el panteón isidoriano ubicado a los pies del templo y transformar la capilla mayor en recinto funerario conforme a las nuevas propuestas clasicistas de Ribero Rada y del entorno de Felipe II, mentor del proyecto de traslado.

La necesidad de demostrar la capacidad espacial de la capilla mayor y de otras partes de la iglesia ha determinado que el autor de la traza aporte de manera manuscrita algunas medidas, expresadas en pies, referidas a la naves, crucero, capilla mayor, ábsides y otros elementos arquitectónicos. En menor medida también se ha subrayado el espacio de la antigua capilla de Santa Catalina y la división en tres naves del panteón real, ubicado a los pies del templo y comunicado con él mediante dos vanos. Asimismo, unido al panteón real y a una de las naves laterales de la iglesia se ha dibujado un amplio conjunto rectangular dividido en dos recintos, uno se corresponde con



el espacio que por entonces ya albergaba la librería colegial levantada por Juan de Badajoz *el Joven* y el otro a las viejas estructuras medievales o "cámara de doña Sancha" que sirvió de sala capitular en el siglo XVI.

Por lo que respecta al claustro, su planta ligeramente rectangular está adosada al muro norte de la iglesia. Las cuatro crujías se dividen en tramos regulares, separados por pilares. (7 y 6, respectivamente). De las capillas claustrales únicamente se han señalado las de la parte occidental dedicadas a bodega conventual, y a capillas funerarias, como las de los Reinoso y Castellanos.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Tinta y color ocre a la aguada.

10. Dimensiones: 42,9 x 58,1 cm.

11. Anotaciones: *Planta del templo de San Ysidro* (sic) *el Real* (en la parte superior del dibujo) / *35 pies* (en el centro de la capilla mayor de la iglesia) / *Crucero C pies* (centro del crucero) / *30 pies* (en la nave principal) / *14 pies* (en las dos naves laterales) / *Capilla de San Joan, XI pies* (ábside lado del Evangelio o norte) / *Capilla de San Pedro, XI pies* (ábside lado de la Epístola) / *Cuerpo de la iglesia* (en el centro de la nave principal) / *Puerta principal que sale a la plaza y responde al mediodia* (fuera de la planta de la iglesia y delante de la puerta del crucero o puerta del Perdón) / *Capilla real donde estan los cuerpos reales* (en uno de los tramos del Panteón Real, junto a la parte occidental del templo) / *Capilla que se a de hañadir a la real* (en el tramo más occidental del Panteón) / *En lo baxo, officinas del convento y en lo alto libreria* / *Officinas en lo baxo y en lo alto aposentos* (ambas anotaciones en el espacio correspondiente a la librería colegial y la denominada "cámara de doña Sancha") / *Patio del claustro* (en el centro del claustro) / *Bodega del convento* (en uno de los espacios del lado occidental del claustro) / *Capilla*

de los Reynosos (en la crujía occidental del claustro) / *Capilla de los Castellanos* (en la crujía occidental del claustro) / *Capilla de Santa Monica* (en la crujía occidental del claustro).

12. Escala: No.

13. Observaciones: Aparece un sello del A.G.S. en la parte superior derecha. En la parte superior izquierda figura escrita la antigua signatura (*P. E. 42*). En el margen inferior se lee la signatura: *MPD, 8, 38*. Hay copia digital en el Archivo General de Simancas.

14. Comentario: La traza de la iglesia, panteón real y claustro de la colegiata de San Isidoro de León forma parte de un conjunto de cinco dibujos, realizados en 1590 por los maestros Juan del Ribero Rada y Baltasar Gutiérrez, aportando distintas soluciones para la ampliación del panteón real isidoriano con la contigua capilla de Santa Catalina o su posible traslado a la capilla mayor del templo, en respuesta a los deseos del rey Felipe II de conferir al recinto funerario leonés y a los sepulcros reales allí depositados desde la Edad Media una mayor dignidad y decoro. La idea del monarca se inserta dentro de los proyectos de modificación y mejora de otras capillas funerarias reales, como las de Toledo y Granada, y sobre todo, coincide con el traslado de los primeros cuerpos reales al "panteón de prestado" de El Escorial. La voluntad del rey era disponer de un nuevo espacio funerario con la "autoridad y ornato" que requerían las reliquias de los cuerpos santos de sus antepasados medievales. Entre las soluciones aportadas se barajaron dos posibilidades. La primera, ampliar el viejo panteón románico con la anexión de la capilla de Santa Catalina y de esa manera colocar los sepulcros con mayor dignidad que hasta entonces. La segunda, trasladar los restos a la capilla mayor de la iglesia, realizando posiblemente una cripta, donde están presentes los ecos escurialenses. Es esta última solución la que justifica la planta de la iglesia del presente dibujo que venimos analizando. Por esa razón uno de los aspectos más significativos es la proyección de la cabecera como espacio cuadrangular de 35 pies de lado y testero plano, alterando ligeramente la forma de la capilla tardogótica levantada a principios del siglo XVI con bóveda de crucería. El espacio resultante era casi similar al que tendría la capilla de Santa Catalina unida al panteón medieval, de ahí que se ofrecieran las trazas de ambos recintos por separado. Para Felipe II y su arquitecto Juan de Herrera, la solución más digna era la de transformar la capilla mayor para dar cobijo a los reyes leoneses y ubicarlos bajo el altar que contenía las reliquias de San Isidoro, en una perfecta unión de lo sagrado con lo áulico que tanto gustaba al monarca español. Sin embargo, las dificultades arquitectónicas y económicas que esta operación implicaba, puestas de manifiesto en el informe de Juan de Herrera, así como la oposición del Cabildo isidoriano y otras dignidades locales, determinaron que finalmente el proyecto no se llevara a cabo.

15. Unidades de descripción relacionadas: El dibujo forma parte de un grupo de cinco diseños y trazas relacionadas con la denominada capilla de Santa Catalina y el Panteón Real de la colegiata de San Isidoro de León, correspondientes al siglo XVI (A.G.S., *Patronato Eclesiástico*, leg. 42, MPD VIII-38; VIII-39; VIII-40; XX-6; XX-7). A los dibujos acompaña una carta del obispo de León y del licenciado Francisco Berasategui, corregidor de la ciudad, fechada el 30 de mayo de 1590, con informes y autos a vista de ojos hechos por los citados en 11 de abril de 1590 a la capilla de Santa Catalina con una relación de las trazas de la citada capilla. También figura adjunto un memorial de Alonso de Obregón, canónigo de la catedral y de Juan de Herrera, fechado en Madrid el 4 de enero de 1591. Tales documentos se realizaron con motivo del proyecto promovido por el rey Felipe II para conferir un mayor ornato al recinto funerario leonés mediante el traslado de los cuerpos reales allí depositados para ubicarlos en la capilla mayor del templo colegial isidoriano.

16. Bibliografía: Pérez Llamazares, J., 1927, p. 158; Martín González, J. J., 1950b, pp. 157-166; Rivera Blanco, J., 1982; Rivera Blanco, J. *et alii*, 1986, pp. 232-234; García Oro, J. y Portela Silva, Mª J., 2000; Campos Sánchez-Bordona, Mª D., 2004, pp. 55-84.

Mª Dolores Campos Sánchez-Bordona y Joaquín García Nistal

177. Proyecto para la construcción de la iglesia de Torrecilla de Valmadrid (Zaragoza)

1. Título: Proyecto para la construcción de la iglesia de Torrecilla de Valmadrid (Zaragoza).

2. Fecha: 1592.

3. Autor: Andrés de Alcober.

4. Localización: Zaragoza. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Jerónimo Andrés, 1592, ff. 304 v-309 r. El diseño se encuentra entre los ff. 306 y 307.

5. Signatura: La signatura del protocolo es 898.

6. Descripción, alcance y contenido: El proyecto recoge, a la izquierda, la planta de una iglesia de una nave, articulada en tres tramos, y de cabecera ochavada, que cuenta con un pórtico y dos capillas en el lado del Evangelio, y con una sacristía de perfil irregular, condicionado por el contrafuerte más meridional del testero, en el tramo previo al presbiterio, en el lado de la Epístola. El acceso a la sacristía y los óculos de iluminación previstos tanto para este espacio como para las capillas laterales se han representado de forma abatida, es decir, en su desarrollo vertical sobre el plano, y sobre el pórtico, el buque del templo y las capillas laterales se han plasmado las proyecciones de los ejes de los nervios de unas bóvedas de crucería simple.

En el extremo inferior derecho aparece una sección de un sistema de cubierta de cerchas de madera a dos aguas o vertientes.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte fue plegado para insertarse —y coserse— dentro de un protocolo de menores dimensiones. No obstante, los dobleces no han generado roturas en el papel.

9. Técnica: Rasguño previo a regla, y después entintado. Uso de la aguada para destacar el grosor de los muros, y sombreado en la sección del sistema de cubierta.

10. Dimensiones: 30 x 32 cm.

11. Anotaciones: En el recto del diseño se registraron las siguientes anotaciones explicativas: *Tiene la planta desta iglesia de ancho 40 palmos y de ay afuera los respaldos y de largo ciento / Sacrestia 25 palmos en quadro exceptado el sesgo que hace el respaldo / Para los calaxes*.

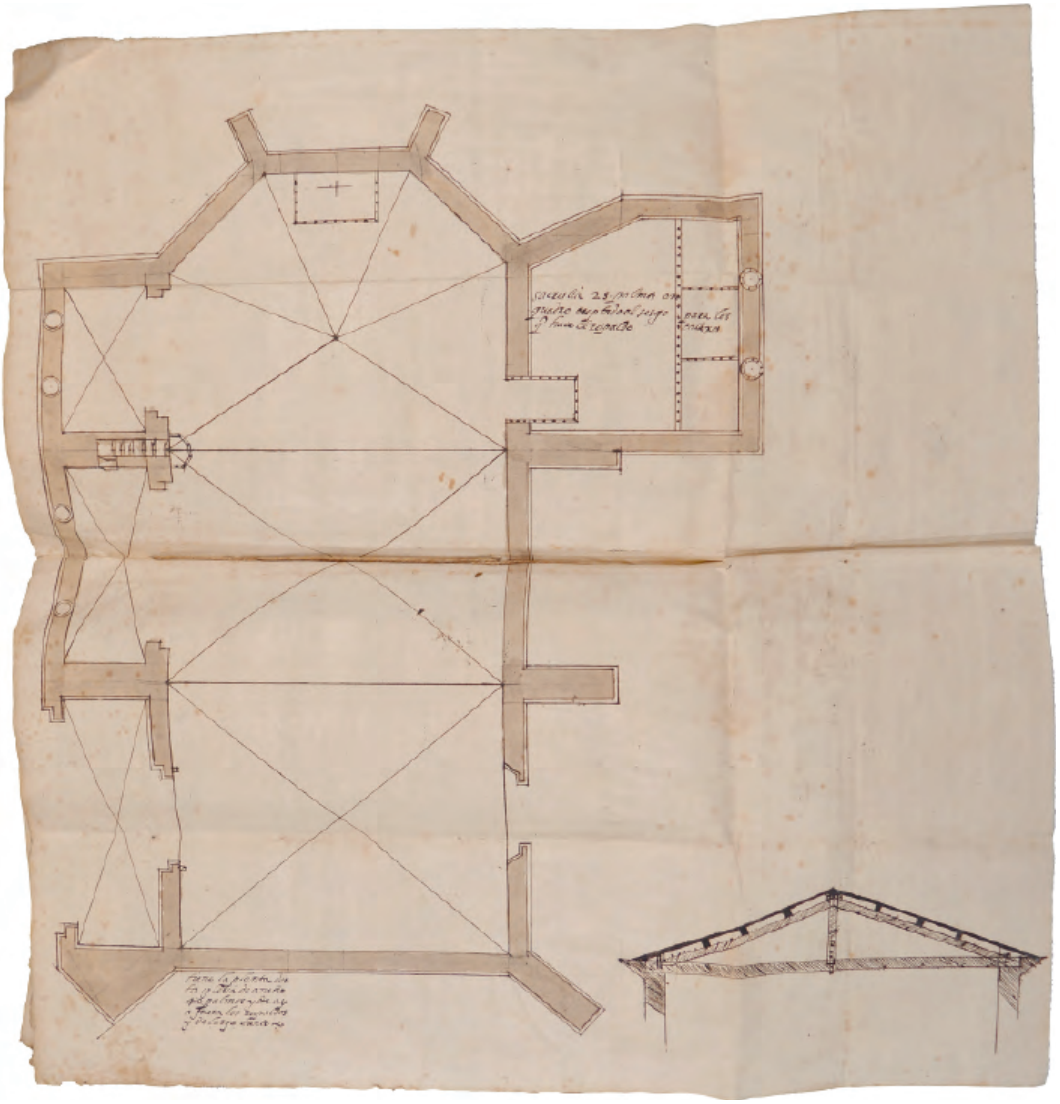
12. Escala: No.

13. Observaciones: El diseño forma parte de la capitulación suscrita por Agustín de Villanueva en nombre de Juan Campi, del Consejo de Su Majestad, y Regente del Supremo de Aragón, y su hijo Juan Luis Campi, arcediano de Aliaga, con Andrés de Alcober para la construcción de la iglesia parroquial de Torrecilla de Valmadrid [A.H.P.N.Z., Jerónimo Andrés, 1592, ff. 304 v-309 r, espec. entre los ff. 306 y 307, (Zaragoza, 22-V-1592); documento parcialmente transcrito en San Vicente Pino, Á., 1981, doc. nº 59, pp. 231-236].

14. Comentario: En este caso, el acuerdo suscrito por Agustín de Villanueva en nombre de Juan Campi, del Consejo de Su Majestad, y Regente del Supremo de Aragón, y su hijo Juan Luis Campi, arcediano de Aliaga, con Andrés de Alcober para la construcción de la iglesia de Torrecilla de Valmadrid, rubricado ante el notario zaragozano Jerónimo Andrés el 22 de mayo de 1592, resulta suficientemente explícito con respecto a la autoría del diseño. De hecho, tal y como se establece en la primera de las cláusulas del texto dispositivo, los cimientos tenían que abrirse *conforme* (estaba) *traçado en la planta que el dicho Andres de Alcober* (había sacado).

La propuesta para el templo es muy sencilla, pero interesa destacar las concomitancias que presenta con la recogida en el diseño conservado en el Archivo Parroquial de Alcalá de Moncayo (Zaragoza), analizado en este mismo volumen (ficha nº 94), sobre todo en lo que respecta al testero y a la sacristía. Por lo que se refiere al sistema de representación, el diseño refleja algunos rasgos de carácter retardatario, como la plasmación abatida, es decir, en desarrollo en alzado sobre el plano, de puertas y vanos de iluminación. Asimismo, llama poderosamente la atención la falta de precisión con repecto a la proyección de las bóvedas, que contrasta con el prurito de exhaustividad demostrado a la hora de representar el sistema de cubierta ideado para el buque del templo, que exigió la inclusión de un tipo de gráfico relativamente novedoso en el medio artístico aragonés del momento, una sección transversal del tejado, cuidadosamente delineada, al pie de la planta.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como se ha indicado en el apartado “Observaciones”,



el dibujo forma parte del contrato firmado por Agustín de Villanueva en representación de Juan y Juan Luis Campi, padre e hijo, el primero, miembro del Consejo de Su Majestad y Regente del Supremo de Aragón, y el segundo, arcediano de Aliaga, con el maestro Andrés de Alcober para la construcción de la iglesia de Torrecilla de Valmadrid [A.H.P.N.Z., Jerónimo Andrés, 1592, ff. 304v-309 r, espec. entre los ff. 306 y 307, (Zaragoza, 22-V-1592); documento parcialmente transcrito en San Vicente Pino, Á., 1981, doc. nº 59, pp. 231-236].

16. Bibliografía: San Vicente Pino, Á., 1981, p. 29, y doc. nº 59, pp. 231-236; Ibáñez Fernández, J., 2005, p. 58.

Javier Ibáñez Fernández

178. Proyectos para la cabecera de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante (Navarra)

1. Título: Proyectos para la cabecera de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante (Navarra).

2. Fecha: 1593.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Tudela (Navarra). Archivo de Protocolos Notariales de Tudela [A.P.T.].

5. Signatura: A.P.T., Cascante, Gabriel Conchillos, 1593.

6. Descripción, alcance y contenido: Los dos diseños objeto de estudio forman parte de la documentación adjuntada al contrato de la obra de la capilla mayor del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante, perteneciente a la Orden de los mínimos, que el Ayuntamiento de la localidad, como patrono honorífico de la misma, sacó a remate de candela el 30 de mayo de 1593, adjudicándose la construcción el obrero de villa Miguel de Miranda (A.P.T., Cascante, Gabriel Conchillos, 1593, ff. 18 r-19 v). Ambos proyectos, de autoría anónima y sin fechar, reproducen las plantas de cabeceras ochavadas cerradas con complejas bóvedas de crucería de diseño muy similar; dibujos que fueron presentados como posibles muestras con las que acometer la edificación de la referida capilla mayor de la iglesia conventual, escogiéndose finalmente una de ellas.

El primer diseño recoge el proyecto seleccionado para la ejecución de la cabecera del templo de los mínimos, tal y como refiere la inscripción anotada en la parte inferior: *Esta es la traza y planta de la capilla mayor de la iglesia de Nra Señora de la Victoria de la villa de Cascante*. Se trata de una capilla mayor de cinco lados muy profunda, con las paredes perimetrales y los contrafuertes exteriores coloreados con tinta ocre, para subrayar la potencia masiva de los muros, en la que se delinean, en representación abatida, tres vanos de iluminación circulares dispuestos en el paño frontal y oblicuos del testero. La muestra también recoge la compleja bóveda de crucería con la que debía cerrarse la cabecera, compuesta de nueve sectores triangulares con dos teorías de combados, con las nervaduras dibujadas mediante tres líneas, quizás con objeto de sugerir la molduración de las mismas, y las claves circulares lisas, siendo de mayor tamaño la dispuesta sobre el polo.

Por lo que respecta al segundo proyecto adjuntado al contrato de obras de la capilla mayor del templo conventual de los mínimos, igualmente anónimo, reproduce la planta de una cabecera ochavada, trazada con tinta de tonalidad oscura, que queda delimitada por recios muros reforzados por contrafuertes, cuyo grosor se remarca con un rayado de líneas rectas dispuestas oblicuamente. Entre los estribos se dibujan, en representación abatida, ventanas de iluminación que describen la forma de un arco de medio punto alargado, abiertos en los paños frontal, oblicuos y rectos más interiores de la capilla. Sobre la cabecera se voltea un complejo diseño de bóveda de crucería, muy similar al proyectado en la primera traza descrita anteriormente, ya que también se compone de nueve sectores triangulares con dos teorías de combados, si bien la única diferencia estriba en que, en este diseño, la primera teoría de combados queda más próxima al polo, lo que obliga a desarrollar parcialmente un tercer tercelete en cada uno de los sectores. En este dibujo los nervios también se delinean con tres líneas, probablemente para representar la molduración de los mismos, y se señalan las claves circulares lisas, siendo de mayor tamaño la dispuesta sobre el polo.

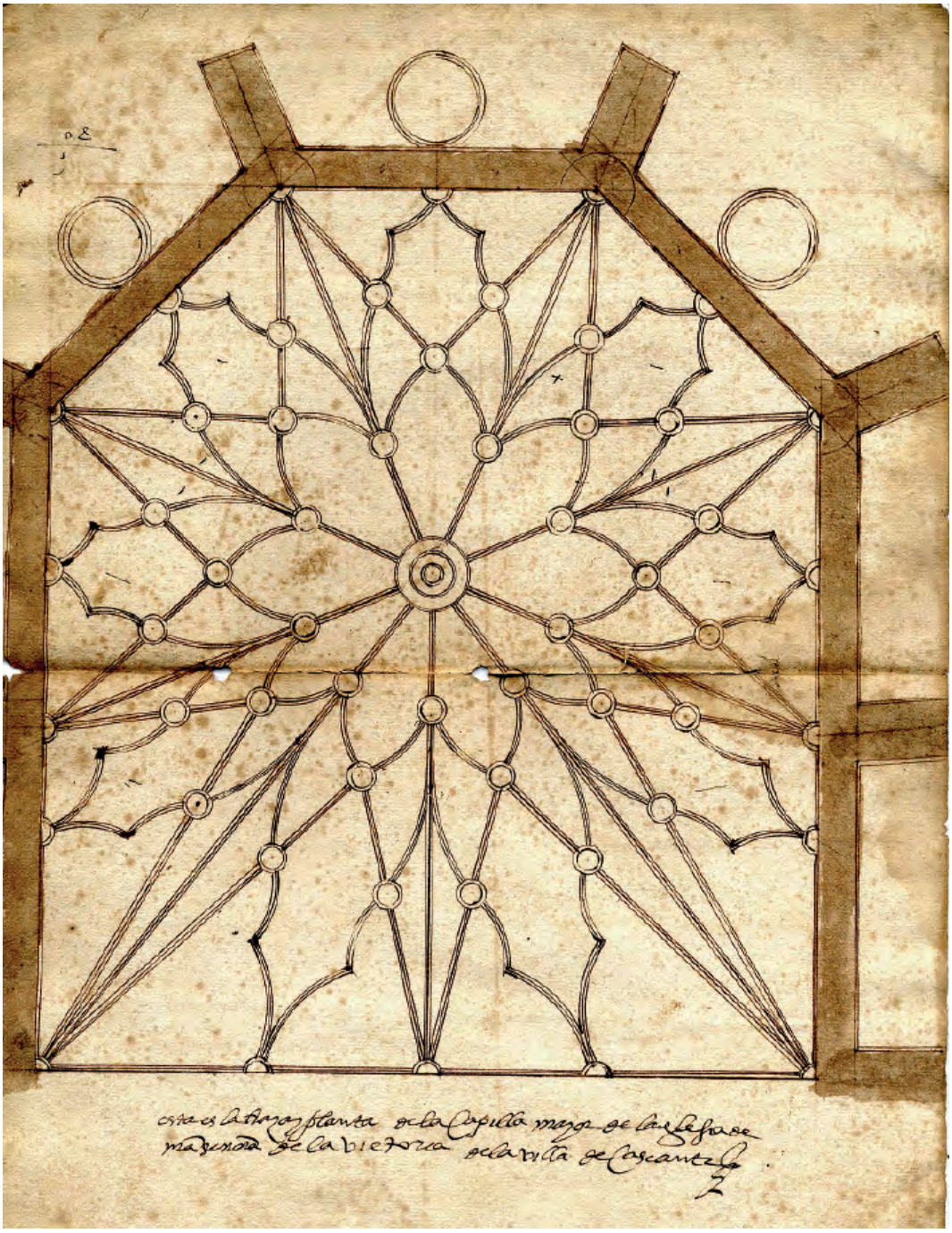
7. Soporte: En el primer diseño, papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, un racimo de uvas; en el segundo diseño, papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, una flor de lis.

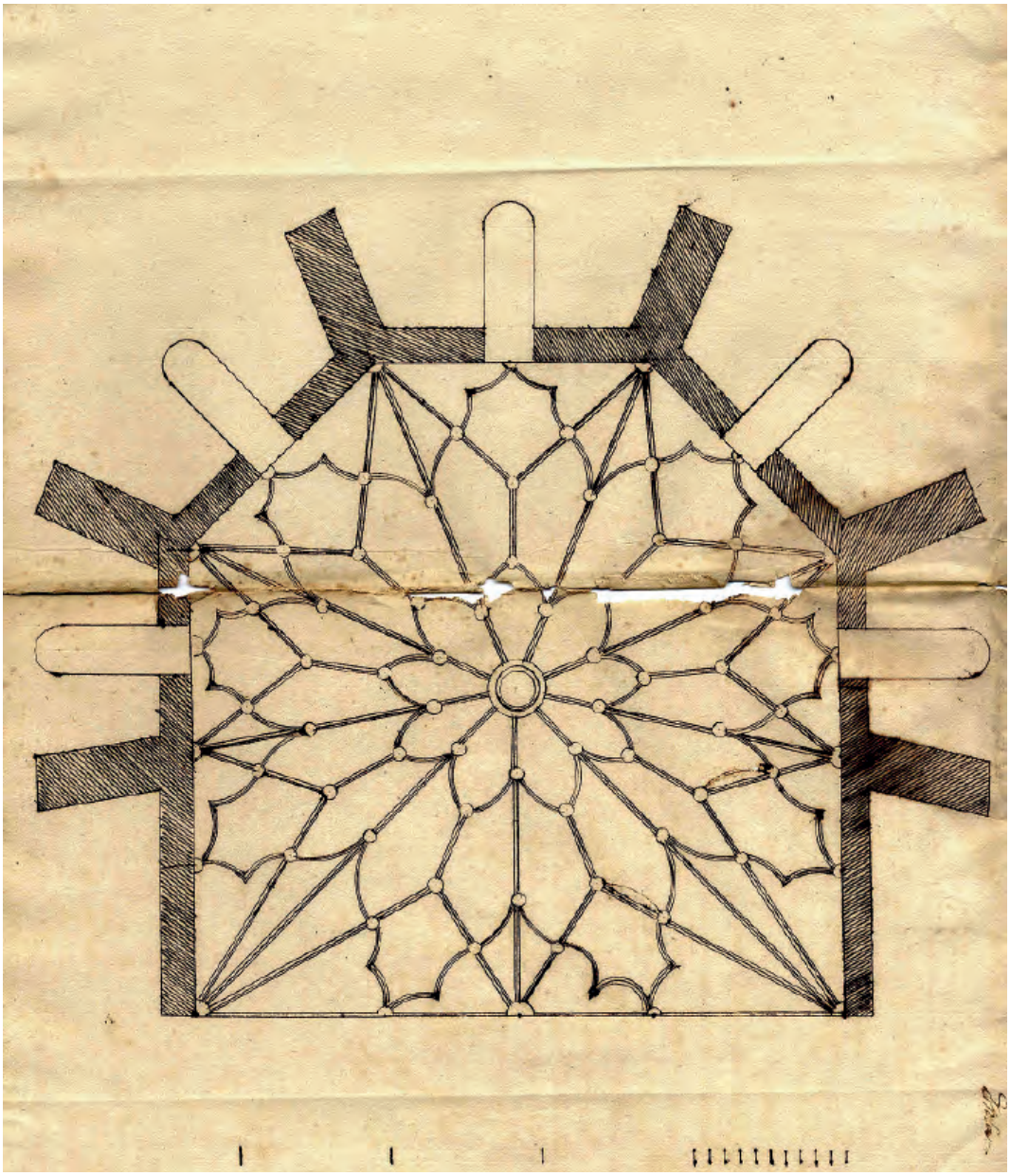
8. Estado de conservación: Deteriorados, ya que ambos diseños presentan dobleces y roturas con pérdida de papel. Ninguno de los diseños ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. En el primer diseño, uso de la aguada.

10. Dimensiones: El primer diseño mide 42 x 29 cm; el segundo, 41,3 x 29,8 cm.

11. Anotaciones: En el primer diseño, en la parte inferior del recto hay una inscripción alusiva a la elec-


esta es la traza y planta de la capilla mayor de la iglesia de
nuestra señora de la victoria de la villa de Cascante



ción de este proyecto para acometer la construcción de la cabecera del templo: *Esta es la traza y planta de la capilla mayor de la iglesia de Nra Señora de la Victoria de la villa de Cascante*. En la parte superior izquierda se anotaron los siguientes números: *46 / 5 / 80.*

En el segundo diseño, en la parte inferior derecha del recto se escribió: *En la*.

12. Escala: En el primer diseño, no; en el segundo diseño, sí, sin indicar unidad de medida, compuesta por once puntos de 4,1 cm de largo (un punto cada 0,4

cm), con una largura total de 16,4 cm, dibujada en la parte inferior del papel.

13. Observaciones: Inicialmente los dos proyectos fueron guardados en la escritura notarial de contratación de la obra (A.P.T., Cascante, Gabriel Conchillos, 1593, ff. 18 r-19 v), donde han permanecido hasta mediados de la década de 2010. En la actualidad se conservan en otra sección del Archivo de Protocolos de Tudela, denominada "Sala ignífuga", que reúne las trazas de este fondo documental, manteniendo la signatura que tenían anteriormente.

14. Comentario: El 30 de mayo 1593 el Ayuntamiento de Cascante, que ostentaba el patronato de la capilla mayor del convento de Nuestra Señora de la Victoria, de la Orden de los mínimos, sacó a remate de candela la edificación de su fábrica. De acuerdo con el contrato de la obra presentado, la cabecera se construiría con ladrillo y yeso, abovedándose a mayor altura que la nave del templo, de la que quedaría separada por medio de un arco perpiaño, en la que se abrirían tres ventanas para su correcta iluminación, que serían cerradas con vidrieras, disponiéndose, además, en la parte superior de los muros, una moldura que la recorrería en todo su perímetro interior, contando también al exterior con un rafe de ladrillo similar al que se había ejecutado en el templo (A.P.T., Cascante, Gabriel Conchillos, 1593, ff. 18 r-19 v).

Junto al condicionado de la obra protocolizado ante notario se adjuntaron dos posibles soluciones a seguir con proyectos parecidos, en los que se dibujaron las plantas de capillas mayores ochavadas cerradas con complejas bóvedas de crucería muy similares. Ninguno de los dos dibujos está firmado ni ofrece detalles que posibiliten fecharlos cronológicamente con precisión, si bien todo indica que fueron elaborados *ex profeso* para acometer la construcción de esta cabecera de la iglesia del convento de los mínimos de Cascante, por lo que su datación coincidiría aproximadamente con la fecha del remate de la obra, a mediados del referido año de 1593. Finalmente, se escogió la traza en la que fue anotada la siguiente inscripción en la parte inferior del papel: *Esta es la traza y planta de la capilla mayor de la iglesia de Nra Señora de la Victoria de la villa de Cascante*.

Por tanto, el maestro que tomase a su cargo la fábrica de la capilla mayor del convento cascantino, debería llevarla a cabo de acuerdo con este instrumento de representación gráfica, añadiendo además una de las cláusulas del condicionado de la obra que en la clave principal de la bóveda se colocaría el escudo de la villa y en las paredes de la misma otros dos blasones similares al anterior, pero en este caso de yeso y realizados por mazoneros, como signo visible del patronato ostentado por el regimiento de la localidad en dicha capilla. La edificación de la cabecera del templo fue rematada por el obrero de villa Miguel de Miranda, quien se comprometió a realizarla por 150 ducados menos del precio establecido en la tasación.

La traza de acuerdo a la que se construyó la capilla mayor del templo de la Victoria de Cascante es muy parecida al diseño que en 1563 presentaron las monjas cistercienses del monasterio de Tulebras para acometer la bóveda de la cabecera del templo abacial (A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, mayor, 1563, f. 121 r), obra que contrató Pedro Verges y que tuvo concluida para 1565 cuando se efectuó la supervisión y tasación de la misma. La similitud con este dibujo del cenobio tulebrense es mayor, incluso, en el caso de la otra muestra adjuntada al contrato de 1593 de la capilla mayor de la iglesia del convento cascantino, y que finalmente no fue seleccionada, hasta el punto de que este proyecto incluye incluso el tercer tercelete que también presenta la bóveda de la iglesia monacal cisterciense. No obstante, hay que reparar en el hecho de que el ábside del monasterio de Tulebras es semicircular, mientras que los proyectos de la cabecera objeto de estudio son ochavados, aunque ello no impide que en ambos templos el elaborado diseño de la bóveda nervada encaje perfectamente.

Dado que el nuevo abovedamiento de la cabecera del monasterio de Tulebras fue llevado a cabo por Pedro Verges, el proyecto gráfico de acuerdo al que fue ejecutado, fue conocido, sin lugar a dudas, por su homónimo hijo, Pedro Verges *hijo*, quien en la década de 1590 trabajaba en este convento cascantino, por lo que cabe la posibilidad de que Verges *hijo* fuese el artífice que proporcionó el segundo diseño de 1593 para construir la capilla mayor del convento de los mínimos, inspirándose en el diseño de la cabecera del cenobio tulebrense. De hecho, aunque desconocemos el nombre del artífice que elaboró el condicionado de la obra del convento de la capilla mayor de la Victoria de Cascante, bien pudo ser Pedro Verges *hijo*, ya que este mismo artista redactó el acuerdo conforme al que debían acometerse las bóvedas de la nave de esta misma iglesia de Nuestra Señora de la Victoria, que, por otro lado, repi-

ten el modelo de las que cierran los cuatro tramos de la nave de la iglesia del monasterio de Tulebras ejecutadas a mediados del siglo XVI. Quizás Verges *hijo* presentó la traza sin identificar objeto de análisis, recreando el modelo de la bóveda del cenobio cisterciense tulebrense, pero adaptándola a la forma poligonal de la cabecera cascantina.

De lo que no cabe duda es que los dos instrumentos de representación gráfica presentados en 1593 para ejecutar la capilla mayor del convento cascantino, conservados junto al condicionado de la obra, no son del mismo artífice, porque el sistema de representación empleado en ambos casos es diferente. Por ejemplo, el autor del diseño seleccionado usa el compás en el contrafuerte y externaliza el punto al muro, emplea la aguada en el grosor de los muros y no refiere la escala utilizada. Por su parte, el maestro del segundo diseño, no utiliza el compás en el estribo, emplea un rayado de líneas rectas para señalar el espesor del lienzo mural y dibuja una escala de medición. En definitiva, se trata de dos proyectos diferentes que fueron delineados por distintos artistas, con objeto de mostrar a los patronos el aspecto aproximado que debía presentar la capilla, escogiendo finalmente el concejo de la villa el diseño que aparece señalado como la traza de la Victoria.

Independientemente del origen y autoría de las dos muestras analizadas, cuya existencia fue dada a conocer en 2005 en un libro dedicado a la arquitectura religiosa del Quinientos en la merindad de Tudela, referido en el apartado "Bibliografía", el instrumento de representación gráfica escogido para edificar la capilla mayor del templo cascantino no es exactamente igual al complejo abovedamiento nervado de la cabecera de la iglesia conventual que ha llegado hasta nuestros días, con alguna variante resultante de añadir nuevos combados de flexión convexa, tanto los próximos al polo, como en la zona de los terceletes, que complican aún más el diseño, quedando las claves secundarias decoradas con rosetas de yeso. Estas variaciones con respecto al diseño proyectado *ad hoc* para el abovedamiento de la capilla mayor, pudieron, no obstante, introducirse a lo largo del complicado y dilatado proceso constructivo de la cabecera, ya que, si bien el obrero de villa Miguel de Miranda se comprometió a finalizarla para 1598, todavía en marzo en 1603 no había cubierto el presbiterio, estando la obra *lebantada asta donde se a de echar la bobeda y texado.* De hecho, la capilla no estuvo concluida en su mayor parte hasta 1605, cuando fue supervisada por los maestros de edificios Juan de Azcue, vecino de Monteagudo, y Baltasar de León, avecindado en Tarazona, quienes declararon *que la dicha capilla esta echa con su tejado y cruceria y ençerramientos toda alrededor, y que no falta sino boçellar y dejarla como conbiene en arte* (Archivo General de Navarra, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 013476, f. 14 r). Tal y como se estableció en el contrato de la obra, en la clave polar se colocó el escudo de la villa; blasón que, enmarcado con cartelas correiformes, también campea en los muros laterales de la capilla, sobre la cornisa que recorre todo el perímetro de la cabecera.

15. Unidades de descripción relacionadas: Las dos trazas objeto de estudio, con las plantas de cabeceras ochavadas cerradas con complejas bóvedas de crucería de similar diseño, fueron propuestas como posible modelo a seguir en la edificación de la capilla mayor del convento de los mínimos de Cascante, siendo una de ellas escogida para acometer el proyecto edilicio. Estos diseños se insertaron en la escritura del contrato de la obra (A.P.T., Cascante, Gabriel Conchillos, 1593, ff. 18 r-19 v), cuya transcripción fue publicada en la monografía que en 2014 se editó sobre este convento.

16. Bibliografía: Tarifa Castilla, Mª J., 2005a, pp. 342-344, y pp. 348-350; Tarifa Castilla, Mª J., 2014, pp. 61-64, pp. 99-102, y pp. 202-204; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, p. 91, pp. 93-94, y pp. 99-100.

María Josefa Tarifa Castilla

179. Proyecto para la reforma de la casa real de Viana (Navarra)

1. Título: Proyecto para la reforma de la casa real de Viana (Navarra).

2. Fecha: 1593.

3. Autor: Amador de Segura y Ramos de Arizmendi.

4. Localización: Pamplona. Archivo General de Navarra [A.G.N.].

5. Signatura: A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 149.

6. Descripción, alcance y contenido: La traza objeto de estudio con la representación de la casa real de Viana en un pliego de papel delineado con tinta de tonalidad marrón, fue ideada por los maestros canteros Ramos de Arizmendi y Amador de Segura, quienes la incluyeron en un memorial fechado el 12 de junio de 1593 que dirigieron al maestro de obras del reino de Navarra, en el que se recogían las instrucciones precisas para reformar esta fortaleza medieval, adaptándola a un nuevo uso residencial.

En la parte superior del diseño, los maestros dibujaron el alzado de la fachada norte de la casa real de Viana, y en la parte inferior, una planta, dando la sensación de que se trata de un sistema de doble proyección ortogonal, según el gráfico habitual "planta-alzado", siendo este un sistema de representación que se difundió a partir del siglo XVI, fundamentalmente a raíz de la divulgación de *Il terzo libro* y las *Regole generali di architetura* de Sebastiano Serlio, editados en toscano en 1540 y 1537 respectivamente, y traducidos al castellano por Francisco de Villalpando en el *Tercero y quarto libro de architectura* (Toledo, Juan de Ayala, 1552, 1563 y 1573). Sin embargo, en el instrumento de representación gráfica objeto de estudio, no termina de casar la planta del edificio con el proyecto de alzado que se propone, generando problemas su desarrollo y la lectura a realizar.

El alzado de la fachada reproduce un edificio de dos cuerpos de altura, separados por una moldurada cornisa y cubierto por una techumbre de tejas, disponiéndose en la parte superior cinco ventanas rectangulares con marcos de orejeta, junto a la planta de la barbacana semicircular, adosada a la misma muralla, que contaba con una puerta exterior de medio punto y una escalera de caracol hacia el primer piso. Según refiere la inscripción anotada al lado, la parte inferior del cubo estaba construida, por lo que solo había que edificar de ahí para arriba, además de ejecutar los nuevos soportales que se dibujan a continuación en la fachada de la casa, articulados por dos arcos rebajados sobre pilastras, por encima de los que se abren tres vanos rectangulares con el mismo enmarque de orejetas; espacio que comunica con los aposentos del torreón, cuya planta de gruesos muros se dibuja en el extremo derecho de la traza. Con objeto de poder realizar una mejor lectura del dibujo, todas las estructuras arquitectónicas y espacios están identificados en clave alfanumérica.

En la parte inferior de la traza se muestra la planimetría de los espacios dibujados arriba, pero en sentido inverso, comenzando en el lateral izquierdo por la barbacana redondeada, que se continúa con la muralla, y la zona del *balcon y salida que se yzo el alcaide*, esto es, la puerta que se abrió a la plaza del castillo, junto al sitio de la torre. Dentro del recinto amurallado está el patio, el jardín y diferentes dependencias dispuestas alrededor del torreón, como el zaguán y otros aposentos.

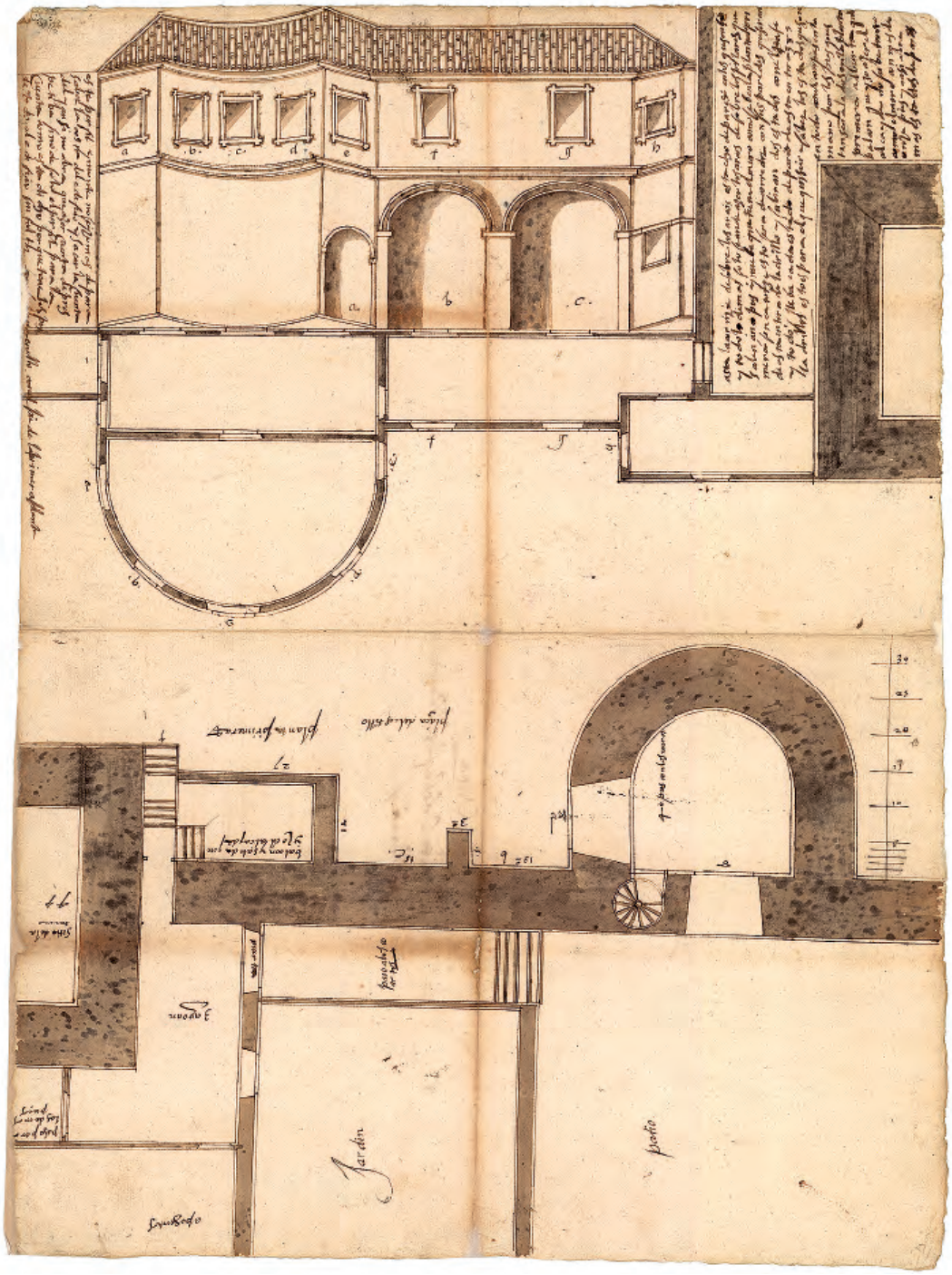
7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido restaurado en el año 2007.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Uso de la aguada.

10. Dimensiones: 48,5 x 43,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto del papel, en el extremo superior izquierdo se recoge una inscripción que explica el motivo de ejecución del dibujo: *Este perfil y montea se yzo mas de para saber la costa del edificio y sacar la cuenta del y ansi no abra que azer cuenta de prepetiba, sino de solo el perfil para la cuenta como esta dicho, porque tiene los pies de todo el edificio sin faltar como* (perdido) *en ello con el pie de la primera planta*. En el extremo superior derecho se refiere qué parte de la obra está ejecutada y la que resta por hacer: *Asta la cornisa de sobre los arcos esta echo de pared en los ques cubo, y todo lo demas solo se an de azer los arcos de sobre los pilares que salen cinco pies y nuebe que tiene el muro, como se ben la planta primera son catorze, esto sera de corredor con sus paredes que seran de asta entera de ladrillo y subiran dos estados con el rafe y todo, lleba cada estado*


Jardin
Patio
Aposentos
Aposentos
Sala de los Reyes
Escalera de la Reina
Escalera principal
Plaza de Armas
Plaza de Armas

de pared de asta entera 385 ladrillos, esto es para el que quisiera saber los estados que seran en todo con el compas en la mano por los pies questan señalados en la planta primera abierta, quel balcon que yzo azer el alcayde no sube tanto como el muro con mas de onze pies y ansi abra mas estados de pared. A lo largo del diseño hay numerosas letras que identifican las distintas partes de la casa. En la planta de la parte inferior se señalan los diferentes espacios que componen la casa: *Patio / Jardin / Paso a los coartos / Puerta / Zagoan / Aposentos / Paso para las demas pieças / Sitio de la torre / Balcon y salida que yzo el alcaide / Planta primera / Plaça del castillo*. Asimismo, se anotaron números que indican la medida de los muros o la identificación de cada zona en una leyenda. En el vuelto del papel se escribió: *Viana / Planta de la Casa real de Viana*.

12. Escala: Sí, pies de vara, en una línea de 11,5 cm de largura, con espacios cada 0,4 cm hasta llegar a la medida de 5 pies.

13. Observaciones: El proyecto procede del Archivo General de Navarra, Fondo Cámara de Comptos, Papeles Sueltos, leg. 11, carp. 11. Actualmente forma parte de la Sección de Cartografía-Iconografía de dicho archivo, identificado con la signatura A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 149.

14. Comentario: El castillo de la localidad navarra de Viana perdió sus fines defensivos a finales de la Edad Media, convirtiéndose ya en el siglo XVI en residencia palaciega, acogiendo, por ejemplo, al monarca Felipe II y a sus hijos, el príncipe Felipe y la infanta Isabel Clara Eugenia, con motivo de su viaje a Tarazona en 1592. Probablemente, a consecuencia de esta visita real, el edificio, en poder de los condes de Lerín, fue restaurado y mejorado, según el memorial de 12 de junio de 1593 que los maestros canteros Ramos de Arizmendi y Amador de Segura dirigieron al maestro de obras del reino, *para que quede la casa con la autoridad que ella merece y para que quede de todo punto acabado todo el reparo sera menester todo lo que ba en las plantas y en el dicho memorial*. La reforma arquitectónica acometida en la fortaleza fue importante, pues se hicieron obras de adaptación de las estructuras medievales para adecuarlas a residencia del alcaide y se construyeron otras nuevas dependencias necesarias.

En la parte superior de la traza los canteros Arizmendi y Segura dibujaron el alzado de la fachada del palacio que se quería edificar, mientras que en la parte inferior reprodujeron la planta de la casa real con sus torreones y recios muros, el jardín, el patio, el zaguán, algunos aposentos y el balcón que miraba hacia la plaza llamada del castillo, espacios que quedan identificados en su mayor parte con inscripciones.

Durante los siglos del barroco, después de tomar la ciudad posesión del inmueble en 1662, continuaron las obras y transformaciones para acondicionar el recinto a fines diversos. Desafortunadamente, el castillo se fue deteriorando progresivamente desde fines del siglo XIX, quedando destruido en su mayor parte, ya que apenas se conservan restos del mismo, hasta el punto de constuirse en el siglo XX casas e inmuebles sobre sus solares.

15. Unidades de descripción relacionadas: En el Archivo General de Navarra se conserva un cuadernillo de cinco folios que incluye los dibujos de las plantas con los tres cuerpos del torreón de la casa real de Viana, realizados en la misma fecha de 1593 por Ramos de Arizmendi y Amador de Segura (A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 147).

16. Bibliografía: García Gainza, Mª C., Heredia Moreno, Mª C., Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M., 1983, p. 613, y p. 618; Labeaga Mendiola, J. C., 1984, p. 49; Martinena Ruiz, J. J., 2000, p. 28, nº 23; Labeaga Mendiola, J. C., 2006, p. 31.

María Josefa Tarifa Castilla

180. Proyectos para la reforma de la primera, segunda y tercera planta del torreón de la casa real de Viana (Navarra)

1. Título: Proyectos para la reforma de la primera, segunda y tercera planta del torreón de la casa real de Viana (Navarra).

2. Fecha: 1593.

3. Autor: Amador de Segura y Ramos de Arizmendi.

4. Localización: Pamplona. Archivo General de Navarra [A.G.N.].

5. Signatura: A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 147.

6. Descripción, alcance y contenido: Los maestros canteros Amador de Segura y Ramos de Arizmendi redactaron en 1593 en un cuadernillo de cinco folios, a requerimiento de Andrés Velázquez de Albornoz, conserje de la casa y palacio real de Viana, el proyecto de remodelación del torreón de dicha residencia real, con objeto de dotar a esta torre, en origen defensiva, de un nuevo uso residencial, acompañando el informe con el dibujo de las plantas de los tres pisos de la torre, con indicaciones escritas muy precisas referentes a sus medidas, la distribución de las estancias en su interior, etc.

La planta del primer cuerpo del torreón, dibujada en la parte izquierda del cuadernillo, cuyas escaleras de acceso, de cinco gradas, se orientan al mediodía, queda articulada en el interior de los recios muros perimetrales coloreados de tinta marrón, en tres grandes estancias, una sala rectangular que ocupa la mitad de la de planta, otra cámara menor y otra recámara más pequeña de la que arrancan unas escaleras que permiten el acceso a la parte superior. En medio del pavimento hay un pilar señalado con la letra *e* que se prolonga hasta el tejado y en el que están fijados los suelos. Al pie de esta planta Amador de Segura firma la traza.

En la planta del segundo piso del torreón, en la que se señala la parte orientada al este, se dibujan en el interior de los gruesos muros perimetrales, coloreados con tinta marrón, las escaleras de subida procedentes de la planta primera con la letra *c*, con la *d* las de la planta, y con la *e* las de acceso al tercer cuerpo y la misma distribución de estancias que en la parte inferior, una gran sala que mira al mediodía, una cámara cuadrangular de menor tamaño y otra recámara, con el pilar central.

Finalmente, en la tercera planta de la torre se dibuja el corredor de la parte superior con los muros discontinuos del perímetro de la almena, coloreados en su interior con tinta marrón. En esta traza hay una anotación que explica que debajo del primer suelo de la torre hay una bodega con abovedamiento de piedra, a la que antes se accedía por la puerta en alto dibujada en la torre, en la que también se señalan las escaleras de bajada a la bodega o *cueba*.

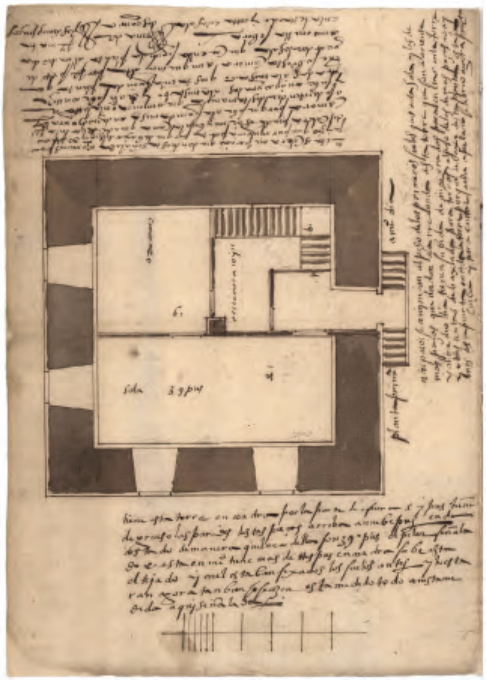
7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla, y después entintado. Uso de la aguada.

10. Dimensiones: La primera planta mide 30 x 21,5 cm; la segunda, 30 x 21,5 cm, y la tercera, 30 x 21 cm.

11. Anotaciones: En el diseño del primer cuerpo, en el recto del papel, junto a la traza de la planta primera, en la parte inferior se escribieron anotaciones referentes a las medidas de la torre: *Tiene esta torre en cuadra por la parte de afuera 57 pies, tendra de grueso las paredes destas pieças arriba a nuebe pies cada costado, de manera quel ueco dellos son 39 pies, el pilar señalado —e— esta en medio tiene mas de tres pies en coadra, sube asta el tejado y en el estaban fixados los suelos antes y lo estaran agora tambien o se azen. Esta medido todo con esta medida aqui señalada*. En el lateral derecho de la planta, junto a las escaleras de acceso al torreón que dan al mediodía, se dan instrucciones precisas: *Planta primera a mediodia. Estos pasos se comiençan al peso de los primeros suelos ques en la sala y las demas pieças que anda a la rendonda desta torre, que son a oriente y al mediodia, tienen subida de cinco gradas para entrar en la torre y otras tantas de baxada para tornar al peso de las demas pieças no ay mas desta puerta en toda la torre porque debaxo desta planta esta la cueba y para entrar a ella a pie llano se abrio agora puerta*. En la parte superior de dicha planta se escribió: *Esta escalera me parecia que donde esta señalada aze menos perjuyzio que por ningun parte porque debaxo del segundo tramo descalera puede estar muy bien la cama que a de quedar en la recamara*



porque sube a la segunda mesa con deziocho gradas. Ase dentender desta manera, que comienza en la letra a y sube con cinco gradas a la mesa b y de ahi sube con treze gradas a la mesa c, questa en la segunda planta que cae sobre esta camara aunque muy alto por respeto de guardar la sala que cae en la segunda planta al medio dia como en ella se bera en la letra d y entra en la sala. En el interior de la torre se identifican las diferentes estancias con sus medidas: *Sala* / *Camara* / *Recamara*.

En el diseño de la segunda planta del torreón, en la parte inferior: *Oriente* / *Planta segunda* / *Este tramo postrero dexa poco recibidor por no perder ninguna pieça, aziendo dos quebrados en las dos mesas sera dos pies y medio mas tornar sera lo mejor cuando se hubieren de azer*. En el lateral izquierdo: *Esta venta*(na) *esta echa sobre la puerta de la primera planta, esta a medio dia y ansi esta la sala segunda atravesada aunques verdad quel atajo viene e bazio mas con echar buena madera en el suelo dicho que viene y otra sobre la puerta se remedia el no venir como sobre dicho*. En la parte superior: *En la —c— viene la mesa referida en la primera planta y biene tan alta que no enbaraça nada a la camara de abaxo, y la recamara de arriba es*

tan grande como se be en esta planta. La escalera para arriba al tercer suelo esta començada en la letra —e—, quitantole a la sala de treinta y nuebe pies los cinco, aunque la escalera citada no sera demas de tres pies y basta porque sube a los aposentos de estraordinarios y por la concabidad que sobra de los cinco pies de la cubierta de la escalera primera que son dos pies a de baxar la luz para entrambas que la mesma concavidad dexara en el ramo postrero y ansi terna luz la escalera debaxo por que no ay donde la tenga. Remitome al mejor parecer en todo. En el interior de la planta, se identifican las diferentes estancias con sus medidas: *Sala al mediodia / Recamara / Camara*.

En el diseño del tercer cuerpo del torreón, en el recto, en el interior del dibujo de la planta se identifica la parte del torreón reproducida: *Planta tercera / Esta parte esta a mediodia / Luz para las escaleras de abaxo / Escaleras para las arcabarias de arriba*. En el lateral izquierdo, se indica la madera necesaria para cada uno de los tres pisos de la torre: *Catorcenes*. En la parte superior: *Esta torre como esta dicho a pie llano con los entresuelos primeros tiene una bodega con su bobeda de piedra, antes entrabase a ella por la puerta de arriba que no tenia otra y baxaban por una escalera de madera. Abriose agora una puerta a pie llano de donde es de mucho servicio, de manera que la cubierta desta bodega es el suelo primero en la torre como esta en la primera planta y el otro en la segunda, este es el tercer suelo y tercera planta que llegado a el aze la pared de fuera una dexa de siete pies y el prepiaño donde estan las deziseis bentanas es dos pies en este prepiaño y los 15 pilares de ladrillo aze un corredorzillo de seys pies escasos como se be en esta planta tercera que tambien lo abia antes, tornara azer porquen la cubierta de la barcabana junto al tejado que agora se yzo no alcançarian las maderas que eran menester de a 28 pies y con este corredor y pilares alcançaran muy bien catorzenes y se afixa mucho el tejado questa echo, todo lo remito al mejor parecer y aquel se tome (…). Desde el primero suelo ques el casco de la bodega asta este dicho suelo ay 47 pies que se reparten desta manera, al primero 18, al segundo catorze y dos de suelos, y al tercero doze y otro pie de suelo, son los cuarenta y siete. En todo se tome lo mejor*.

12. Escala: En el diseño de la primera planta, sí, en pies; en el diseño de la segunda planta, no; en el diseño de la tercera planta, no.

13. Observaciones: Las plantas proceden del Archivo General de Navarra, Fondo Cámara de Comptos, Papeles Sueltos, leg. 11, carp. 11. En la actualidad forman parte de la Sección de Cartografía-Iconografía de dicho archivo, identificadas con la signatura A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 147.

14. Comentario: El castillo medieval de Viana perdió sus fines defensivos tras la anexión de Navarra a Castilla en el primer cuarto del siglo XVI, sufriendo una importante reforma en la década de 1590 con objeto de adaptarlo a un nuevo uso residencial, cuando estaba en poder de los condes de Lerín y bajo el cuidado de Andrés Velázquez de Albornoz, conserje de la casa y palacio real de Viana.

Con objeto de llevar a cabo dicha intervención arquitectónica, los maestros canteros Amador de Segura y Ramos de Arizmendi visitaron el castillo y casa real, redactando un informe el 12 de junio de 1593 en cuyas páginas incluyeron la traza y tres plantas del torreón, intercalados en el texto a modo de ilustraciones, *por la qual se da a entender el estado de la obra real y las obras necesarias y precisas y siendo servido su excelencia de que la dicha traza y planta sea vista como refieren por el maestro mayor o por otro qualquier artifices para en aquello que tubieren duda de vista va declarado y destinguido por escripto en la misma planta a que se refieren*. En este texto los maestros Segura y Arizmendi precisaban la necesidad no solo de reconstruir aquellas partes del edificio que estaban derruidas, sino también *en los aposentos que estan obrados y edificados en los mismos palacios reales es necesario que se pongan y asienten y se agan las rexas que para en ellos estan advertidas por trazas, tanto para la seguridad de la dicha fortaleza y palacios quanto para el adorno y magestad de los mismos aposentos porque tienen necesidad dellas*. En definitiva, explicaciones escritas y dibujos que recogen el proyecto que se quería acometer en el interior del torreón, dotándolo con cámaras y recámaras, ya que *en berano es la casa algo calurosa y con estas pieças de la torre que caen al cierço abria aposentos de berano e para el invierno, porque al mediodia ay corredores y donde se goce del sol*.

Las plantas muestran la distribución interior de las tres alturas de la torre con sus correspondientes habitaciones, así como las escaleras de comunicación entre ellas y la apertura de las puertas y ventanas de iluminación, cuatro por planta, con una altura total de 47 pies, existiendo bajo el primer cuerpo una bodega

cerrada con bóveda de piedra, que constituye el suelo de la planta primera. Nada queda en pie de aquel torreón, sobre cuyo solar se construyeron en el siglo XX casas e inmuebles.

15. Unidades de descripción relacionadas: En el mismo fondo del Archivo General de Navarra en el que se conservan las plantas del torreón, se encuentra un diseño con la planta y alzado de la Casa real de Viana delineada el mismo año de 1593 por los referidos maestros canteros Ramos de Arizmendi y Amador de Segura con objeto de transformar el castillo en residencia palaciega (A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 149).

16. Bibliografía: García Gainza, Mª C., Heredia Moreno, Mª C., Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M., 1983, p. 613; Labeaga Mendiola, J. C., 1984, p. 49; Martinena Ruiz, J. J., 2000, p. 28, nº 22; Labeaga Mendiola, J. C., 2006, p. 31.

María Josefa Tarifa Castilla

181. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Ibieca (Huesca)

1. Título: Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Ibieca (Huesca).

2. Fecha: *ca*. 1593.

3. Autor: Jerónimo Segura Bocanegra, o Bocanegra y de Segura.

4. Localización: Huesca. Archivo Histórico Provincial de Huesca [A.H.P.H.].

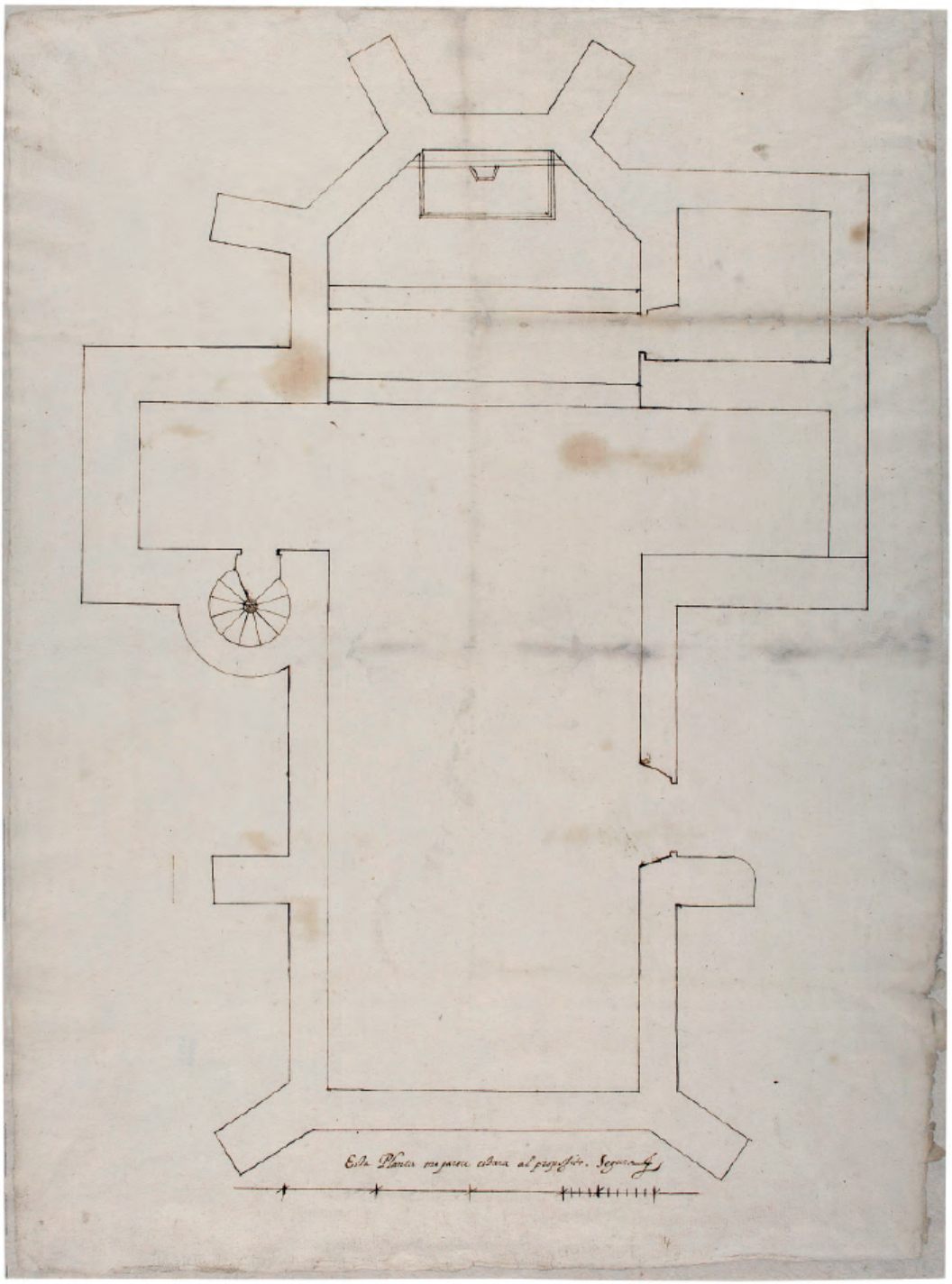
5. Signatura: ES/AHPHU - 012212/000008, y ES/AHPHU - 012212/000007.

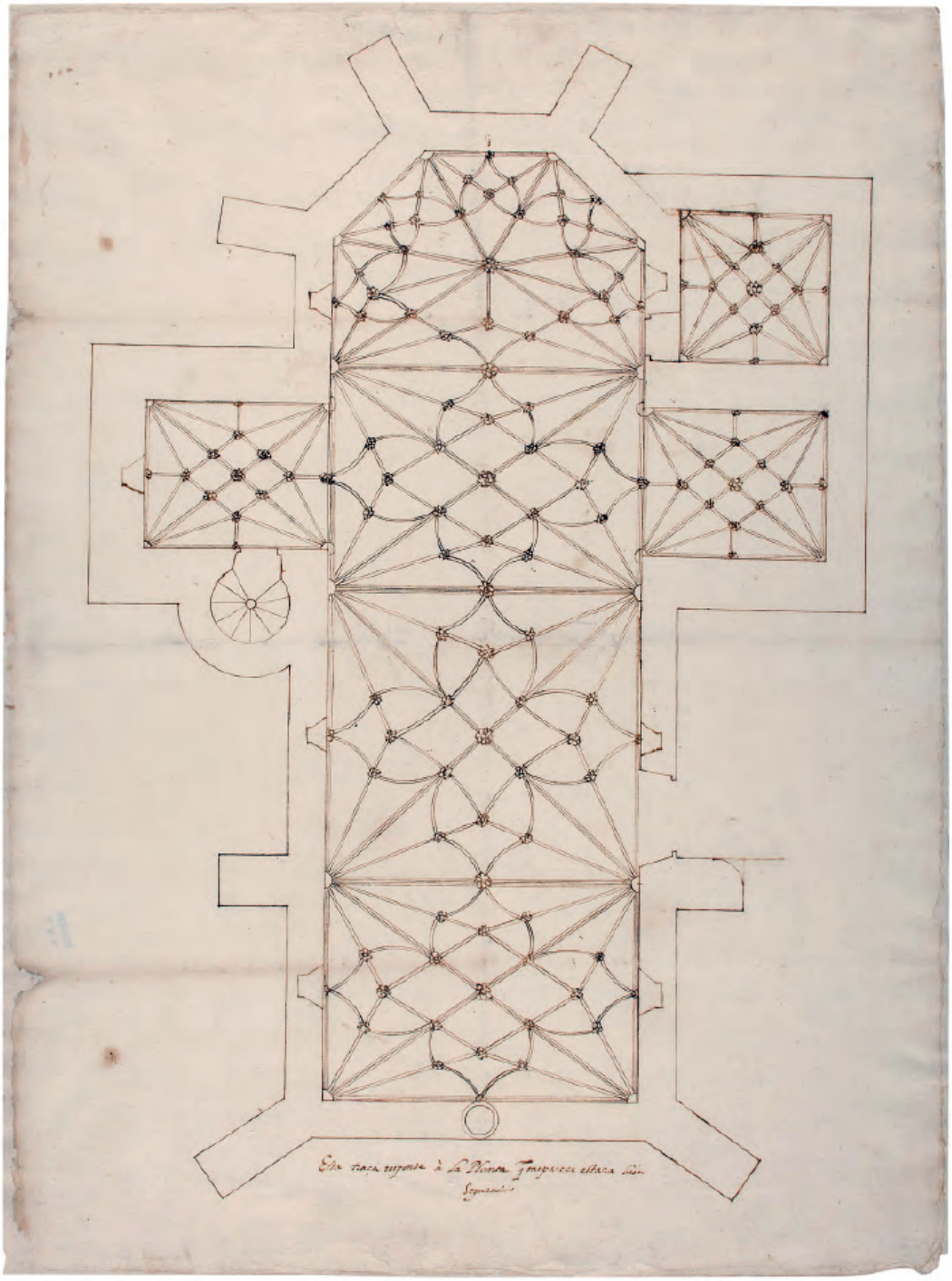
6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un juego de dos diseños realizados en hojas diferentes. El primero refleja la planta de una iglesia de una sola nave, con una suerte de transepto —conformado, en realidad, por dos capillas enfrentadas a la altura del tramo previo al presbiterio—; una escalera de caracol en el encuentro del muro septentrional de la nave y la capilla lateral del lado del Evangelio, en su flanco exterior; una capilla mayor, sobreelevada mediante dos juegos de gradas, y de perfil ochavado, y una suerte de sacristía adosada a la cabecera, en el lado de la Epístola.

Por su parte, el segundo diseño refleja la previsión de apertura, a modo de "transparencias", de varios vanos de iluminación de perfil abocinado en el grosor de los muros; la representación de un óculo abatido, es decir en desarrollo en alzado sobre el plano, en el centro del hastial, y la proyección de las bóvedas de crucería que debían voltearse sobre la nave, las capillas laterales, el presbiterio y la sacristía.

Para los tramos de la nave se planteaba la aplicación de dos diseños diferentes construidos sobre la base del de terceletes de cinco claves. En el primero y el tercero comenzando por la zona de los pies, de cada una de las claves situadas en los diagonales arrancan, en sentido divergente, dos parejas de nervios, una de ligaduras rectas, y otra, de combados de flexión convexa. Los primeros alcanzan las claves en las que se funden los terceletes, lo que acaba generando una suerte de rombo en torno al polo; mientras que los segundos interceptan los terceletes poco antes de su encuentro, generando una nueva teoría de claves de las que parten nuevos nervios curvos, en este caso, de perfil cóncavo, que van a morir a los puntos medios del tramo, conformando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio.

En el tramo central, la diferencia estriba en que el rombo interior es de perfiles curvos, es decir, que en


Esta Planta es para obra al presente. Segovia



lugar de confeccionarse mediante ligaduras rectas, lo hace mediante combados de perfil cóncavo. Esta solución parece encontrar su respuesta compositiva en la diseñada para el presbiterio; una bóveda compuesta por seis sectores de planta triangular, con tres nervios cada una, en la que, de unas claves dispuestas en los nervios que delimitan cada uno de los sectores, arrancan dos teorías de combados. Los primeros, de flexión cóncava, van a morir a las claves en las que se funden los terceletes; los segundos, de perfil convexo, alcanzan los tereceletes poco antes de su encuentro, señalando una nueva serie de claves de las que parten nuevos combados, en este caso, de flexión cóncava, que van a morir a los puntos medios de cada uno de los lienzos del ábside, generando con los lanzados desde los terceletes del mismo paño, unos pies de gallo simples, de un solo conopio. En el sector triangular que conecta con la nave, solo se desarrolla una teoría de combados, todos de perfil cóncavo, lo que facilita la conexión visual entre la crucería del presbiterio y la del primer tramo del buque del templo.

Finalmente, tanto para las capillas laterales como para la sacristía, se propuso un último diseño, construido también sobre un esquema de terceletes de cinco claves. En este caso, de unas claves situadas en las diagonales arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, unas ligaduras rectas que alcanzan las claves en las que se funden los terceletes, lo que acaba generando una suerte de rombo en torno al polo. De estas claves parten, además, unos nuevos nervios rectos que van a morir a los puntos medios del tramo.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. Los soportes de ambos diseños han sido restaurados.

9. Técnica: En los dos diseños se percibe un rasguño previo a regla —y a compás en el caso de aquel que recoge la proyección de las bóvedas—, y después entintado.

10. Dimensiones: El primer diseño mide 59,5 x 44 cm; el segundo, 59,5 x 43,5 cm.

11. Anotaciones: En el diseño de la planta, en el recto, a los pies del templo: *Esta planta me parece estar al proposito* / (Rubricado: *Segura*).

En el diseño con la proyección de las bóvedas, en el recto, también a los pies del templo: *Esta traça responde à la planta que me parece estara bien* / (Rubricado: *Segura*).

12. Escala: Tan solo presenta escala el diseño de la planta. No se indica unidad de medida. La escala mide 215 mm, y se señalan unidades de 45 y 5 mm.

13. Observaciones: Los diseños forman parte de la capitulación firmada entre el concejo de Ibieca y el cantero Domingo de Ygola para la construcción de la iglesia parroquial de la localidad. Tanto los dibujos como el texto dispositivo se encontraban en A.H.P.H., Juan Canales, 1593 (764), entre ff. 66 y 67, de donde fueron extraidos. Los dos instrumentos de representación gráfica llevan por signatura ES/AHPHU - 012212/000008, y ES/AHPHU - 012212/000007; mientras que la capitulación, que también fue extraida del protocolo, y también ha sido restaurada, se encuentra a disposición de los investigadores con la siguiente signatura: ES/AHPHU - 012212/000009. Del texto dispositivo ya se ofreció una primera transcripción parcial en Balaguer, F. y Pallarés, Mª. J., 1989, pp. 427-430.

14. Comentario: El contrato, firmado con el cantero Domingo de Ygola, vecino de Ayerbe (Huesca), no refleja ni el lugar ni la fecha exacta de la suscripción del acuerdo, pero la cláusula final del contrato, en la que se indica que las obras debían comenzar para la festividad de la Santa Cruz de mayo de 1593, permiten situar su firma con anterioridad a esta data. En cualquier caso, el texto dispositivo precisa que los diseños habían sido facilitados por Jerónimo Segura Bocanegra, o Bocanegra y de Segura (*ca.* 1550-1614), un personaje ligado a la construcción de la ermita y casa de Loreto; una empresa impulsada por Felipe II, diseñada por Francisco de Mora (1552-1610), y levantada a las afueras de Huesca [Marías Franco, F., 1994, pp. 70-73].

De la lectura de la capitulación se desprende que Ygola se comprometió a realizar toda la iglesia —incluidas sus bóvedas— con piedra, y que se avino a realizar, entre otros elementos, un coro elevado a los pies, *con* (su) *suelo de bueltas* y con un antepecho que podía cerrarse con *claraboyas de aljez*, o con *balagostes con su cornija*, *friso y alquitrabe*; un púlpito *labrado de aljez con su cornija, friso y alquitrabe y basamento con los paneles que hubiere entre pilastro y pilastro, labrados de maçoneria de aljez*, y una sacristía, sobre la que tenía que voltearse una *bobeda de cruceria de piedra*, *como lo demas de la yglesia*. El maestro, que también asumió el cometido de *hazer pinzelar la yglesia de pinzel comun*, aceptó realizar los trabajos en un plazo de tres años, por los que, tal y como solía ser habitual, habrían de extendérsele di-

ferentes pagas, unas en efectivo, y otras a partir de la primicia del lugar.

Frente a la sencillez del primero de los diseños, en el que tan solo se representan los muros perimetrales del templo, el desarrollo de la escalera de caracol, las gradas del presbiterio y la mesa del altar; el segundo tiene el interés de reflejar, a modo de "transparencias", varios vanos abocinados en el grosor de los muros; un óculo abatido, es decir, en desarrollo en alzado sobre el plano en el centro del hastial, y todo un catálogo de crucerías sobre el que terminará interviniéndose en el marco del proceso constructivo, dado que, al final, las bóvedas de la nave acabarán definiéndose conforme a otras propuestas, siempre desde la base de la bóveda de terceletes de cinco claves, pero, o con más teorías de combados —caso del primer tramo comenzando por los pies—, o con nervios curvos de doble flexión en los otros dos.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como se ha señalado en el apartado "Observaciones", los dibujos forman parte del contrato suscrito por los representantes municipales de Ibieca con el cantero Domingo de Ygola para la construcción de la iglesia del lugar. Asimismo, ya se ha indicado que tanto los instrumentos de representación gráfica como el acuerdo escrito se encontraban en A.H.P.H., Juan Canales, 1593 (764), entre ff. 66 y 67, de donde fueron extraidos. En la actualidad, los dos diseños llevan por signatura ES/AHPHU - 012212/000008, y ES/AHPHU - 012212/000007; mientras que el condicionado, que también fue extraido del protocolo, y también ha sido restaurado, se ha archivado, otorgándosele la signatura: ES/AHPHU - 012212/000009. De este último documento ya se publicó una primera transcripción parcial en Balaguer, F. y Pallarés, Mª. J., 1989, pp. 427-430, pero ahora ofrecemos un nuevo traslado, completo, del documento:

En Ybieca junctado el concejo en las casas del mismo concejo por mandamiento de los alcayde y jurados y llamamiento de Joan Solano corredor y ajuntados en las casas del concejo en donde esta interuinieron Miguel de Morcas alcayde y de Miguel Panzano y Arnau de Ascaso jurados; Martin Pançano, Pedro de Cañas, Anton de Torres, Miguel de Nasarre, Domingo de Soro, Pedro Lopez, Anton Pançano, Pascual de Lera, Martin de Rodrigo, (ilegible)*, Anton de* (¿Bitrian?)*,* (palabra borrada) *Pancano menor, Francisco Rodrigo, Martin de Castellano, Martin d'Esteban, Josepe Viñuales, Martin Calbo y Joan del Rio, el mossen Joan Soro y Lorenço* (P)*aul.* // (Al encabezamiento: Invocación simbólica) / *Con la capitulacion infraescrita se ha concertado la yglesia parochial del lugar de Ybieca y el maestro ha de hazer lo infraescrito.* / *Primo conforme la traza que ha dado el Sr. Jeronimo Segura y Bocanegra vezino de Huesca ha de hazer la dicha yglesia* (entre líneas: *de piedra picada toda*) *dandola proporçionada en esta manera de guequo o ancho ha de tener 34 palmos de vara de Aragon y de largo ciento y dos palmos distribuidos con la proporçion de la traza en la qual yglesia ha de hazer las paredes y estribos de aquella capaçidad y groseza qu*(e) *sea nesçesario para la siguridad de dicha obra y bobeda.* / *Assimismo ha de hazer la cruzeria de piedra con aquellos repartimientos que esta en la traza o otros mas proporcionados o conbinientes.* / *Assimismo ha de cubijar dicha yglesia de madera y teja con aquella perfeçion que sea nesçesario dexandola enpero en altura conuiniente con su ancho y largo.* / *Mas es condiçion que la puerta de dicha yglesia ha de ser de aquel tamaño que fuere conuiniente labrada y adornada conforme la puerta de la yglesia de Laluenga o de Azara.* // *Item es condiçion que ha de ha de* (sic) *hazer en dicha yglesia huna pila de batizar conforme la de la yglesia de Liesa la qual ha de sitiar y poner adonde el señor retor de dicha yglesia pareziere.* / *Assimesmo ha de hazer hun coro con suelo de bueltas y con antipecho de claraboyas de aljez o balagostes con su cornija, friso y alquitrabe y escalera para subir al dicho coro en parte que no enbaraze y este donde debe.* / *Mas ha de hazer el altar mayor de aquel largo, ancho y alto que al dicho retor pareziere.* / *Assimismo ha de hazer otro altar en la capilla que ha de hazer de nuevo de aquella proporçion que* (a) *dicho retor parezera.* / *Mas ha de hazer hun pulpito* (entre líneas: *con escalera*) *de mediana grandeza conbiniente a dicha yglesia labrado de aljez con su cornija, friso y alquitabre y basamento con los paneles que hubiere entre pilastro y pilastro labrados de maçoneria de aljez.* / *Item que es condiçion que ha de abrir bentanas en la dicha yglesia en aquel numero y de aquella canti*(dad) *que conbiniere a la claridad y deuoçion de la yglesia haziendo enpero la que hubiere de estar en el coro en forma esfherica en las quales ha de poner piedras de alabastro* // *limpias y sanas.* / *Item es condicion que las 4 gradas que ha de auer segun la traza sean de piedra y el demas espacio de dicha yglesia y capillas sea enladrillado y en el coro suelo de aljez.* / *Item es condicion que ha de hazer huna sacristia de aquel tamaño que pide la traza con el alto conbiniente y en aquel lugar*

que esta colocada en la traza la qual ha de ser enladrillada y con bobeda de cruzeria como lo demas de la yglesia en la qual sacristia ha de hazer la bentana o bentanas que fueren nesçesarias para que aya la luz que es menester. / Item es condiçion que asi en la puerta de la yglesia como en la de la sacristia ha de hazer puertas de madera buena y curada bien bastezidas y con la clauazon (en la puerta de la yglesia) que esta en la yglesia de Liesa en las quales aya de poner sus çerrajas y llabes buenas y seguras. / Item es condiçion que ha de hazer huna pila de agua bendita de piedra lisa y mas 2 armarios en aquellos lugares y de aquella capacidad que a dicho retor parezera en los quales ha de poner puertas conuinientes, cerrajas y llabes. / Mas ha de hazer en parte conuiniente en dicha yglesia huna pila para azeyte teniente asta (tachado: *tres*) (entre líneas: *5*) *quintales con su cobertor y labe asi en esta como en la de batizar. // Mas ha de hazer pinzelar la yglesia de pinzel comun. / Mas en la plaza que quedara en la yglesia ha de hazer a la huna parte y a la otra bancos de piedra todo lo que terna de ancho por la una parte y a la otra de la puerta* (entre líneas: *de*) *dicha* (tachado: *yglesia*) *plaza. / Mas ha de hazer hun asiento donde conbiene para el asiento de la canpanilla de la sagra. / Mas concertada que sea la obra ha de dar el maestro fianzas tutas y seguras a voluntad del lugar. / Mas ha de hazer dicho maestro la yglesia por tiempo de 3 años y obligarse a ello. / Mas los maderos del choro an de ser labrados. / Que la bobeda de la yglesia aya de ser tambien de piedra como la* (tachado: *bobeda*) *cruzeria. / Mas es tratado que por quanto Domingo de Ygola vezino de Ayerbe con la dicha capitulacion y condiciones se obliga a hazer la dicha yglesia por tiempo de 3 años como es dicho se obliga el consejo de Ybieca a dalle por dicha obra la suma y cantidad de 600 libras en dinero de contado por tiempo de los 3 años y mas por tiempo de 11 años la primiçia con la misma capitulaçion y cargos que el arrendador Sierra de presente la tiene. // Mas es condicion que por quanto el dicho lugar de Ybieca a de obligarse en 200 libras que ha de buscar para cumplimiento* (tachado: *de las*) (entre líneas: *de*) *800 libras es tratado que el dicho Domingo Ygola desde el dia que reciviere en su poder dichos 200 libras aya de pagar la pension dellas asta que las hubiere luido y ha de ser dicha luicion antes que se acaben los 11 años que tiene dicha promicia para* (entre líneas: *todo*) *lo qual ha de obligarse y asigurar todo lo dicho a contento de los muy illustres señores don Gaspar de Gurrea y doña Joana Gonzalez señores de la baronia de Argauieso y del consejo de Ybieca. / Item es tratado que para la luicion de dichas 200 libras le dan dos años mas el arrendamiento de manera que en todo aran suma de 13 años. / Item es tratado que si a caso acontezera que el dicho Domingo de Ygola se diere tanta priesa en la obra que dentro año y medio hubiere la obra hasta donde se ha de* (¿fundar la cruzeria de la yglesia sea?) *obligado dicho consejo a dalle las docientas libras y no de otra manera asta los tres años como es dicho. / Item es tratado que el consejo y particulares de Ybieca se obligan dalle tan solamente toda la despoja de la yglesia como es piedra, maderos, puertas y no los bancos ni retablo y mas le dan tres vezinales de personas tan solamente y no con ca-// balgaduras, el qual serbiçio no ha de pidir segando ni* (entre líneas: *trillando*)*. / Item es tratado que* (entre líneas: *por*) *el tiempo de los tres años que* (¿troxare?) *de hazer la yglesia aya de gozar de las cosas que gozan los vezinos de Ybieca e lo que toca a poder hazer leña y apacentar los bueyes por el termino que van los de lugar pagando el daño que hizieren como los demas. / Item es condicion que el consejo de Ybieca se obliga a dalle por tiempo de 2 años al dicho Ygola vna casa la mas conbiniente que podran. / Item es tratado que* (entre líneas: *desde*) *el* (entre líneas: *dia*) *del* (sic) *Santa Cruz de mayo adelante aya de comenzar a correr el arrendamiento y rentas de la premicia para el dicho Ygola asta acabados los 3 años, entiendese el Santa Cruz de mayo del año de mil y quinientos y nobenta y cinco. / Item es tratado que ha de hazerse alifara a saber es (línea borrada) maestro y sus obreros y se aya de pagar la metad a costas del consejo y la otra metad a costas del Ygola. / Item es tratado que lo que esta arriba dicho que le han de dar 600 libras se entiende que le han de dar para el agosto* (entre líneas: *del*) *presente año de 1593 400 libras y lo demas como esta dicho. Mas que los* (entre líneas: *3*) *años para acauar la yglesia ayan de principiar desde el dia de Santa Cruz de mayo de 1593*.

16. Bibliografía: Balaguer, F. y Pallarés, Mª. J., 1989. Sobre el autor del diseño, véase también Marías Franco, F., 1994, pp. 70-73.

Javier Ibáñez Fernández

182. Croquis de la iglesia parroquial de San Román de Arellano (Navarra)

1. Título: Croquis de la iglesia parroquial de San Román de Arellano (Navarra).

2. Fecha: *ca*. 1593.

3. Autor: Juan Alonso Asiego y Ribera.

4. Localización: Pamplona. Archivo General de Navarra [A.G.N.].

5. Signatura: A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 15.

6. Descripción, alcance y contenido: Este sencillo croquis dibujado a mano alzada con tinta marrón, reproduce la planta de la iglesia parroquial de Arellano, delineada por el doctor Juan Alonso Asiego y Ribera en 1593, quien visitó el templo para comprobar las sepulturas existentes en el mismo y la posesión y uso preferencial de las mismas, motivo que había llevado a Diego Ramírez de Baquedano, señor de Arellano, a pleitear contra los vecinos de la localidad en los tribunales reales navarros. Por ello, en este escueto rasguño hay gran interés por señalar e identificar en el interior del templo de una sola nave las diferentes sepulturas localizadas en el pavimento, dispuestas en dos hileras, entre el lugar donde se sentaban las mujeres en la zona de los pies y el espacio contiguo a la cabecera. En cambio, se dibujan de manera muy sencilla, con poco rigor y precisión, las escaleras de acceso al altar mayor, la mesa del altar dispuesta en medio de la cabecera poligonal, las dos capillas laterales que flanquean la nave, proyectadas en representación abatida mediante simples líneas curvas realizadas a mano alzada, al igual que sucede con la sacristía, adosada al ábside por el lateral derecho, quedando todas estas partes identificadas con las correspondientes anotaciones escritas en su interior.

La segunda hilera de enterramientos delineada en la planta no proporciona información referente a sus dueños, indicándose simplemente con una inscripción que sobre estas sepulturas están colocados los bancos. En cambio, sí se precisa la titularidad de las tumbas ubicadas en la primera hilera del suelo junto a la capilla mayor, ya que aquí se encontraban los enterramientos de las familias enfrentadas en el proceso judicial que motivó la visita ocular de Juan Alonso Asiego, autor del presente croquis.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte ha sido restaurado.

9. Técnica: Trazado a mano alzada con tinta marrón.

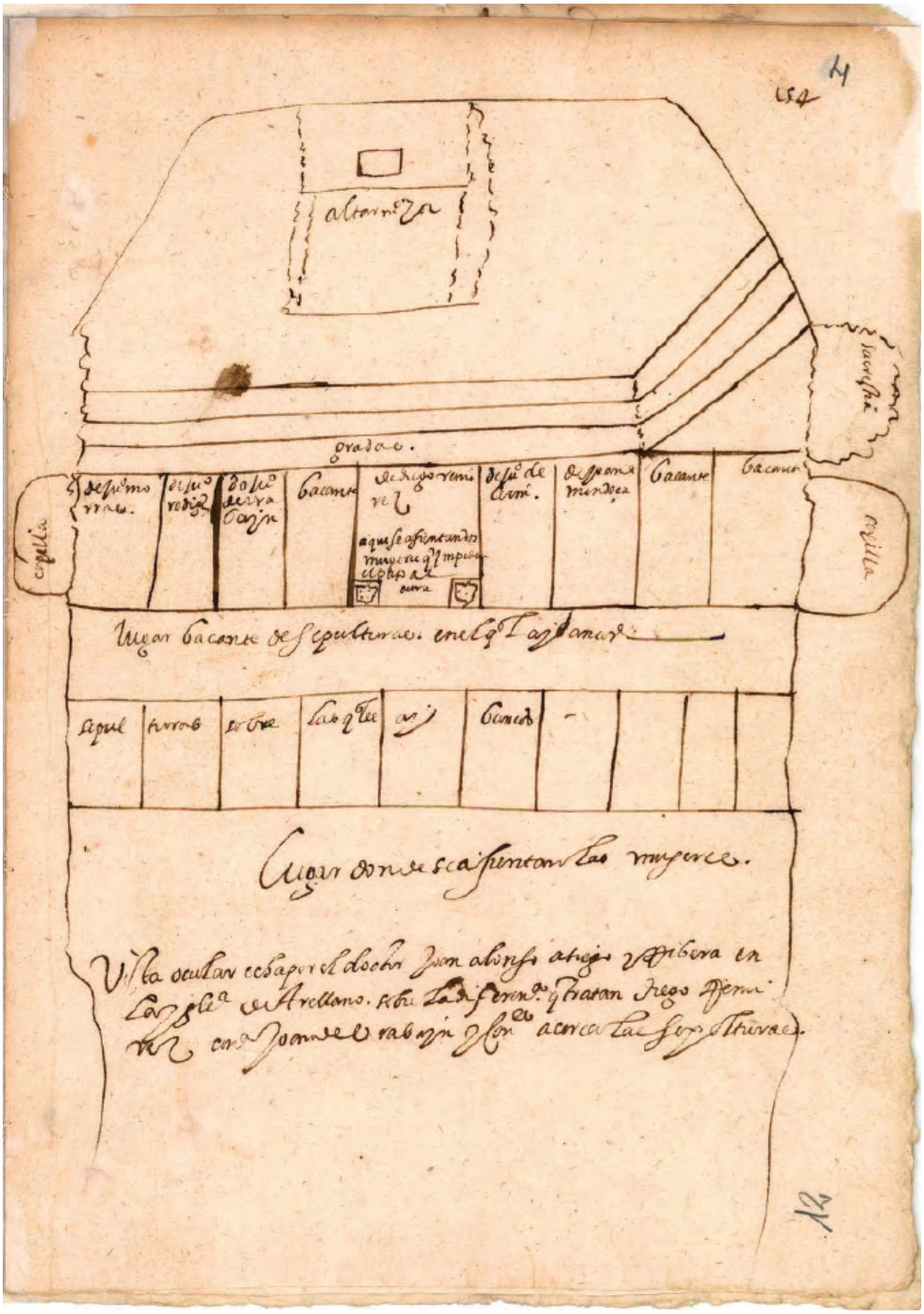
10. Dimensiones: 27 x 19 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en la parte inferior del croquis, dentro del espacio de la nave del templo, una inscripción explica la autoría y significado del dibujo: *Vista ocular hecha por el Doctor Juan Alonso Asiego y Ribera en la iglesia de Arellano, sobre la diferencia que trata Diego Remirez contra Diego Urabain y otros, sobre las sepulturas*. A continuación se suceden las siguientes anotaciones: *Lugar donde se asientan las mujere*s / *Sepulturas sobre las que ay bancos* / *Lugar bacante de sepulturas en el que ay bancos*. En el lugar de la nave más próximo al altar mayor, entre las dos capillas laterales, una fila de tumbas con el nombre de sus dueños: *De Juan Morras* / *De Juan Rodriguez* / *De Juan de Urabayn* / *Bacante* / *De Diego Remirez —aqui se asientan dos mugeres que impiden el paso al cura—* / *De Juan de Lerni* / *De Joan Mendoça* / *Bacante* (dos veces). Finalmente, en la zona de la cabecera: *Altar mayor* / *Gradas* / *Capilla* / *Sacristia*. En el extremo superior derecho la cifra *154* se corresponde con la paginación del croquis, que inicialmente se insertó entre la documentación generada en un proceso judicial sobre el derecho de uso de las sepulturas de la iglesia.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El dibujo procede del Fondo Consejo Real de Navarra, del proceso judicial nº 071093, en el que se archivó inicialmente. Actualmente pertenece a la Sección de Cartografía-Iconografía del Archivo General de Navarra, identificado con la signatura A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 15.

14. Comentario: Este croquis representa de forma muy esquemática la planta de la iglesia medieval de San Román de Arellano, un edificio del siglo XIV, con el altar mayor y las gradas de acceso al mismo, sacristía adosada al presbiterio por el lateral


54
4
altar mayor
gradas.
capilla
capilla
Lugar donde se asientan las mugeres.

derecho, capillas laterales adosadas a la nave, así como la localización de las sepulturas existentes en el pavimento de la nave, con el nombre de sus propietarios, motivo por el cual fue realizado este sencillo dibujo.

En noviembre de 1592 Diego Ramírez de Baquedano y su mujer, María de Sarasa, señores del palacio de Arellano, iniciaron un proceso judicial ante los tribunales reales navarros contra Magdalena de Torres, esposa de Juan de Urabain, vecinos de la misma localidad, por impedir su preeminencia *en la posesion de sentarse en una de dos sepulturas que tiene la dicha casa en la yglesia parroquial sobre las gradas dellas*, es decir, en mitad de las escaleras de acceso al presbiterio y frente al altar mayor del templo. Esta sepultura fue dibujada en la planta objeto de estudio de manera esquemática, con los dos escudos de la casa labrados sobre la lápida, que por la documentación del proceso judicial en el que inicialmente quedó inserto el croquis, sabemos que ejecutó el cantero Domingo de Aranguren, vecino de Arellano (A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 071093). De ahí que el autor del rasguño, Juan Alonso Asiego y Ribera, señale únicamente el lugar ocupado por cada una de las tumbas existentes en la primera hilera del suelo junto a la capilla mayor, donde están los enterramientos de las familias enfrentadas en el proceso, sin tener mayor interés en delinear con mayor precisión la forma de la cabecera poligonal de cinco lados del templo, que, tal y como se puede seguir apreciando en la actualidad, está cerrada con una bóveda de ocho nervios cruzados en el centro, o el abovedamiento nervado de los tramos de la nave, así como la sacristía, que se construyó a partir de 1582, con planta cuadrada, volteándose con una bóveda de terceletes de cinco claves, con la polar y la subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, enriquecida con otros nervios rectos que parten de las claves dispuestas sobre los diagonales y enlazan con las claves de los terceletes, dibujando un octógono de lados rectos en torno al polo.

15. Unidades de descripción relacionadas: Este croquis formaba parte originariamente de la documentación generada en el proceso judicial iniciado en 1592 por Diego Ramírez de Baquedano ante los tribunales reales navarros contra el presbítero y algunos vecinos de la localidad de Arellano, sobre el uso preferencial de sus sepulturas en la iglesia parroquial (A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 071093). Desde hace unos años el diseño forma parte de los fondos de la Sección de Cartografía-Iconografía de dicho Archivo General de Navarra, con la signatura A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 15.

16. Bibliografía: García Gainza, Mª C., Heredia Moreno, Mª C., Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M., 1982, pp. 241-244; Martinena Ruiz, J. J., 2000, p. 28, nº 21.

María Josefa Tarifa Castilla

183. Proyecto de cabecera para la iglesia parroquial de Liendo (Cantabria)

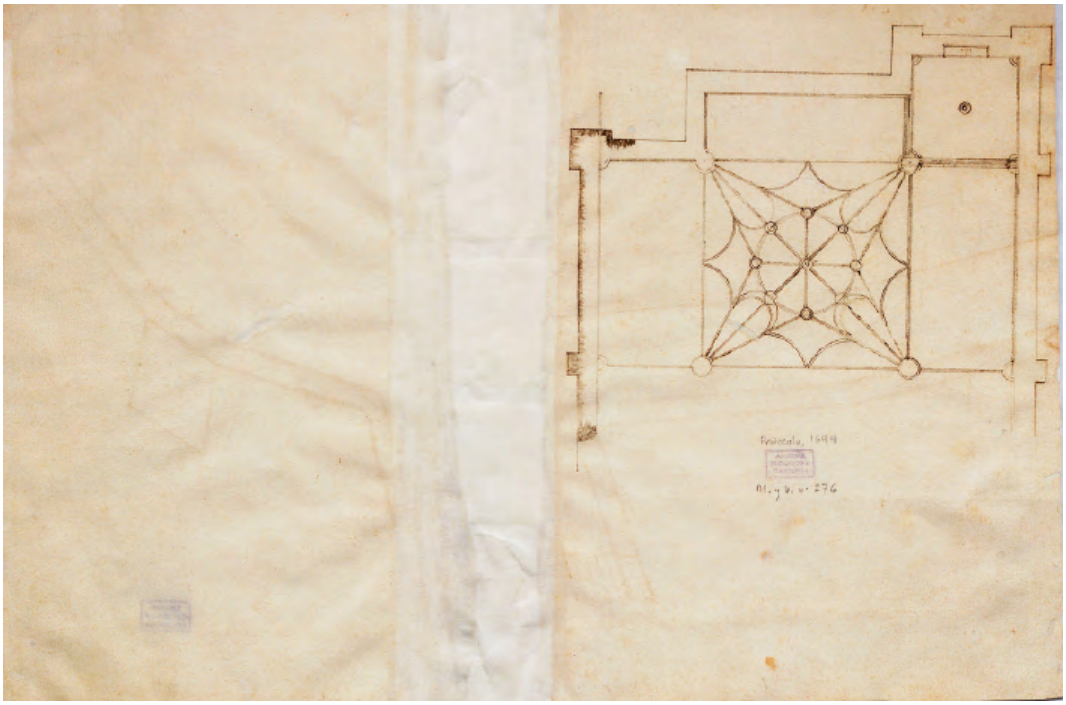
1. Título: Proyecto de cabecera para la iglesia parroquial de Liendo (Cantabria).

2. Fecha: *ca.* 1594.

3. Autor: Pedro de la Torre Bueras o Nicolás de Hazas (atribuido).

4. Localización: Santander. Archivo Histórico Provincial de Cantabria.

5. Signatura: Sección Protocolos, Leg. 1699, ff. 100-101, Secc. Mapas y Varios 276.



6. Descripción, alcance y contenido: Proyecto de una cabecera para la iglesia parroquial de Liendo. Constituye el vuelto de otro diseño para la construcción de un embarcadero en las proximidades de Castro Urdiales.

7. Soporte: Papel.

8. Estado de conservación: Bueno. Restaurado.

9. Técnica: Tinta sepia sobre papel con sombreado.

10. Dimensiones: 28 x 43 cm.

11. Anotaciones: No.

12. Escala: En la parte inferior, posible escala de 11 pies castellanos.

13. Observaciones: En el vuelto, diseño para construir un embarcadero en las cercanías de Castro Urdiales. Sello del *Archivo Histórico Provincial de Cantabria*. A lápiz: *Protocolo 1699. M. y V. nº 276*.

14. Comentario: Según Sazatornil, el diseño de la iglesia de Liendo debe pertenecer a una fecha anterior a 1591. Torre Bueras se encargó de la construcción del edificio, subcontratándolo a otros maestros canteros, estando en 1609 en fase muy poco avanzada. Entre 1614 y 1650 se construyen las naves, derrumbándose la torre en 1670 y siendo de nuevo construida en dos ocasiones, 1672 y 1686, correspondiendo al siglo XVIII la sacristía nueva, el coro y el pórtico.

El proyecto original mostraba un tipo característico de iglesia columnaria de salón (tres naves de igual altura y planta rectangular, con grandes columnas insertas en un espacio unificado y delimitado por los muros exteriores y empleo sistemático de la bóveda de crucería), pero fue alterado sustituyendo las grandes columnas por pilares con pilastras adosadas de recuerdo clasicista.

Para Sazatornil, el diseño es totalmente gótico; se divide longitudinalmente el espacio interior en cuatro partes con las que se conforman tres naves: la central de doble anchura que las laterales y a base de cuadrados y rectángulos se desarrolla toda la iglesia de modo muy simple. Trazado con regla y compas, se percibe la punta del compás.

Parece que no se tenía intención de dibujar toda la iglesia entera, porque se empezó a sombrear el muro sin haber trazado todo el perímetro, como si se dejara su continuación para otro momento, lo que coincide

con la realidad de que las iglesias cántabras de este momento se construyeron "a saltos", en fases diferenciadas y durante largos periodos de tiempo.

La bóveda presenta nervios cruceros, terceletes, ligaduras, combados y pies de gallo señalando el rampante. Se trata de una bóveda de nueve claves que conforman un círculo inscrito en torno al polo con conopios convexos.

En Liendo queda establecido el tipo de iglesias de salón simplificado, algo que continuaría desarrollándose durante los siglos XVII y XVIII, caracterizado por la sobriedad interior y exterior, por la ruptura de la lógica de contrarrestos góticos (contrafuertes de esquina que no siguen la dirección de los nervios cruceros y por el empleo de pilares ochavados con pilastras adosadas en vez de columnas).

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Aramburu Zabala, M. Á. y Aramburu Zabala, F. J., 1983-1984; Polo Sánchez, J. J., 1987; Sazatornil Ruiz, L., 1990, pp. 118-120.

Fernando Villaseñor Sebastián

184. Proyecto para la sacristía y otras dependencias anejas de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza

1. Título: Proyecto para la sacristía y otras dependencias anejas de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.

2. Fecha: 1595.

3. Autor: Andrés de Alcober.

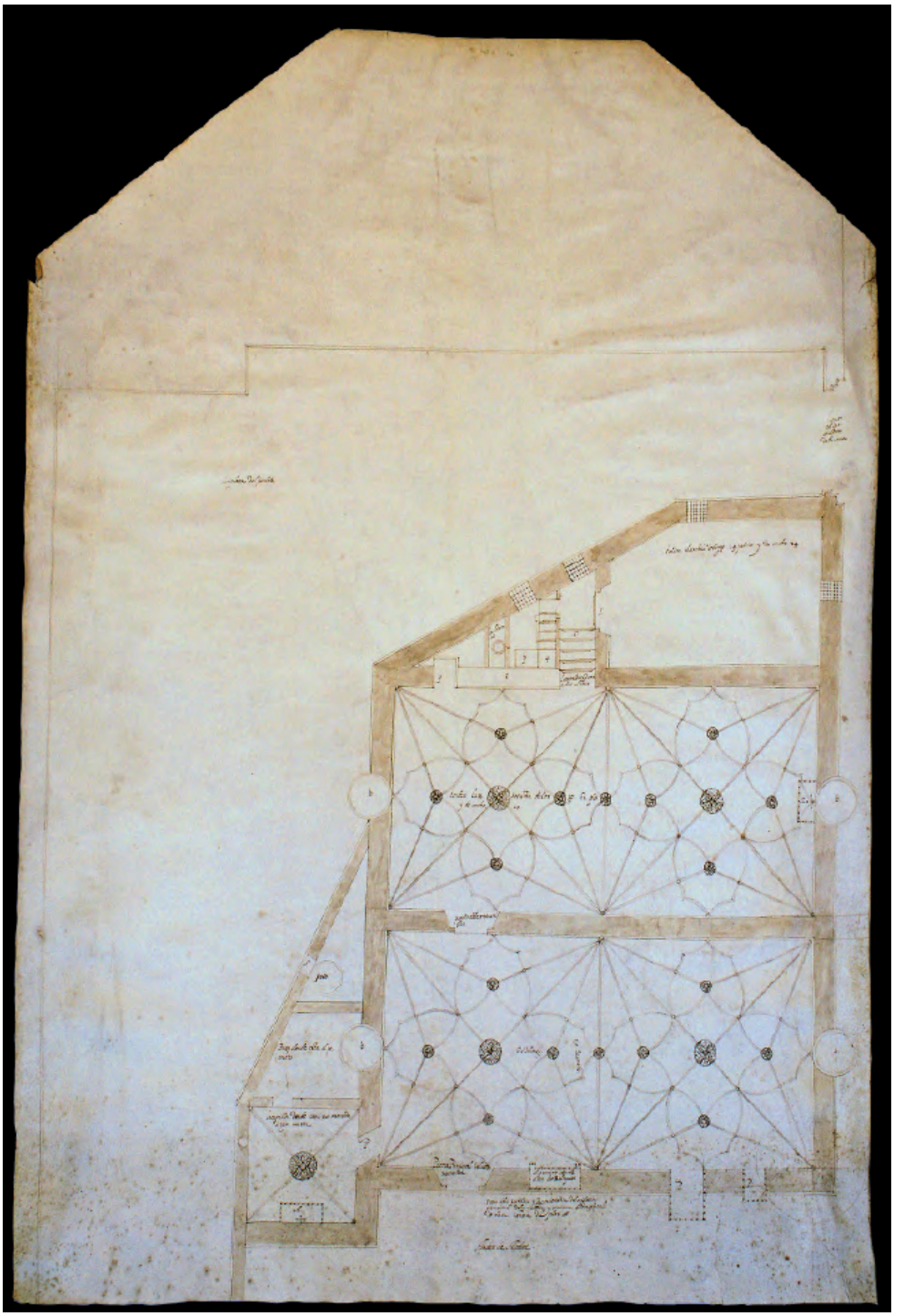
4. Localización: Zaragoza. Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza (ES 50297 ACPZ).

5. Signatura: A.C.P.Z., 6.4.1.10.

6. Descripción, alcance y contenido: El proyecto para la sacristía y otras dependencias anejas de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza recoge la planta de un conjunto de espacios, entre los que destacan, por un lado, la sacritía y la resacristía, de planta rectangular y dos tramos cada una; una pequeña capilla de planta aproximadamente cuadrada, y el archivo, al fondo. Además de reflejar la representación abatida, desarrollada en alzado sobre la propia planta, de diferentes vanos, puertas y ventanas, el instrumento de representación gráfica refleja los diseños que tenían que aplicarse a las bóvedas de la sacristía, la resacristía y el archivo.

Así, en los intradoses de las cuatro bóvedas de la sacristía y la resacristía debía desarrollarse un mismo diseño, construido sobre el de terceletes de cinco claves, solo que enriquecido mediante dos teorías de combados. En efecto, de cada una de las claves señaladas en las diagonales arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, dos parejas de nervios curvos, una de combados de flexión cóncava, y otra, de combados de perfil convexo. Los primeros alcanzan las claves en las que se funden los terceletes, lo que acaba generando una suerte de octógono de lados curvos en torno al polo; mientras que los segundos interceptan los terceletes poco antes de su encuentro, generando una nueva teoría de claves de las que parten nuevos combados de perfil cóncavo, con un punto de inflexión en su desarrollo, que van a morir a los puntos medios del tramo, generando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos característicos pies de gallo quebrados mediante doble conopio. Por su parte, la bóveda de la capilla debía decorarse con un diseño de crucería simple.

7. Soporte: Pergamino.



8. Estado de conservación: Bueno. Presencia de hongos en el extremo lateral izquierdo.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado, con algunos elementos terminados a mano alzada. Uso de aguada para destacar la potencia masiva de los muros perimetrales.

10. Dimensiones: 58,4 x 83,4 cm.

11. Anotaciones: En el recto, distribuidas por todo el diseño, figuran las siguientes anotaciones: *La placa del fosalete / La puerta de es*(p)*ecial peso de la cocina / La capilla donde ahora sus mercedes dizen missa / Bago donde esta el secreto / Poco / Las letrinas / La escalera para subir al* (entre líneas: *Ar*)*chiu / Tendra el archiu de largo 29 palmos y de ancho 24 / Tendra la resacristia de largo 60 palmos y de ancho 29 / Puerta de la resacristia / 60 de largo. 29 de ancho / Puerta principal de la Sacristia / El armario donde estan las reliquias / Trasa de la sacristia y resacristia de la iglesia principal de la cassa y camara angelical de Nra. Señora del Pilar /* (Rubricado: *Andres de Alcober*). En el vuelto: *Traça de la sacristia y resacristia y archiu que lo hazia Andres de Alcober todo por 1300 sueldos / Alm. 6. cax. 4. lig. 1. n. 10.*

12. Escala: No.

13. Observaciones: En el regesto antiguo figura como *Diseño y planta de la sacristia, resacristia, y archivo, que hizo Andres Alcober maestro albañil, concertada la manufactura en 1300* (símbolo monetario).

14. Comentario: En este caso, se dispone tanto del diseño como de la capitulación, que debieron de prepararse antes del mes de marzo de 1595, fecha de la redacción de un memorial con la estimación de los costes del proyecto redactado por el propio maestro, Andrés de Alcober, asimismo conservado. Tras el estudio de los importes, que según Alcober, podían oscilar entre los mil cuatrocientos y mil seiscientos escudos, las partes debieron de proceder a la suscripción del contrato. A este momento corresponderían sus últimas dos cláusulas, que recogen el precio final de la obra —mil cuatrocientos escudos—, y la fecha de su firma: el 4 de abril de 1595.

Pese a la complejidad del acuerdo, que presenta algunas partes canceladas, y muchas correcciones entre líneas, prueba de que las partes discutieron el proyecto inicial hasta quedar conformes en sus respectivas pretensiones, el documento reviste un especial interés, dado que constituye uno de los primeros testimonios conocidos del empleo de la bóveda encamonada, es decir, aquella confeccionada con camones, armazones de cañas o listones; una solución técnica que ya había merecido la atención de Vitruvio, y que acababa de ser descrita por Giovanni Antonio Rusconi en su obra *Della architettura*, publicada en Venecia en 1590. En efecto, tal y como se señala en la capitulación, las bóvedas tenían que voltearse *texiendo los campos de dichos cruzeros con cañas*, para *echar* después *una camisa de algez vizcocho por ençima de dichos cruzeros*. Una vez volteados los cascos, el maestro debía decorar sus intradoses, aplicándoles el diseño de crucería reflejado en la *traça*, utilizando, para ello, *algez de çedaço*.

Tal y como refleja el instrumento de representación gráfica, en los intradoses de los cuatro cascos abovedados de la sacristía y la resacristía tenía que aplicarse un mismo diseño, construido sobre el de terceletes de cinco claves, solo que enriquecido mediante dos teorías de combados. En realidad, de unas claves situadas en las diagonales arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, dos parejas de nervios curvos, unos de flexión cóncava, y otros de perfil convexo. Los primeros alcanzan las claves en las que se funden los terceletes; mientras que los segundos interceptan los terceletes poco antes de su encuentro, dando lugar a una nueva teoría de claves de las que parten nuevos combados de perfil cóncavo, con un punto de inflexión en su desarrollo, que van a morir a los puntos medios del tramo, generando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos característicos pies de gallo quebrados mediante doble conopio. Por su parte, la bóveda de la capilla debía decorarse con un diseño de crucería simple.

Realizado sobre pergamino con una técnica muy cuidada, que incluye la aplicación de color, el diseño presenta, sin embargo, algunos elementos llamativamente retardatarios, como la representación abatida, es decir, en desarrollo en alzado sobre el plano, de determinados elementos, como puertas y vanos de iluminación, algunos, de formato circular.

Resulta difícil precisar si la obra llegó a ejecutarse, dado que no se han localizado referencias documentales posteriores que permitan seguir su proceso constructivo, y además, debe tenerse en cuenta que el viejo templo medieval y todas sus dependencias anejas acabarán sucumbiendo ante el avance de las obras de la nueva iglesia del Pilar, comenzada en los años ochenta del siglo XVII. En todo caso, el diseño tiene, aunque solo sea por este motivo, un valor prácticamente arqueológico.

15. Unidades de descripción relacionadas: El diseño acompaña a la *Capitulacion entre los Ill^es^ S^ores^ Prior y Cabildo de la Sta Igesia de nra. S^ora^ del Pilar y Masse Andres de Alcober obrero de villa y oficial de la mesma iglesia acerca de la obra y fabrica que se a de hazer ques su sacristia y resacristia bodega de azeyte y* (palabra ilegible) *y otras cosas conforme a una traça que dicho masse Andres de Alcober ha hecho y entregado al dicho Cabildo* [A.C.P.Z., Alm. 6. cax. 4. lig. 2. n. 10, (Zaragoza, 4-IV-1595)], y a la *Memo^a^ de Masse Andres de Alcober de los materiales que son menester para la sacristia y resacristia en março de 1595* [A.C.P.Z., Alm. 6. cax. 4. lig. 2. n. 11, (Zaragoza, III-1595)], ambos publicados en Ibáñez Fernández, J., 2010a, docs. núms. 1 y 2, pp. 400-405.

16. Bibliografía: Ibáñez Fernández, J., 2010a, pp. 363-405; Ibáñez Fernández, J., 2012d, p. 92; Ibáñez Fernández, J., 2013a, p. 63.

Javier Ibáñez Fernández

185. Proyecto para la construcción de la capilla del santo fray Diego, en la iglesia del convento de San Francisco de Soria

1. Título: Proyecto para la construcción de la capilla del santo fray Diego, en la iglesia del convento de San Francisco de Soria.

2. Fecha: 1595 (la escritura a la que acompaña está fechada el 5 de mayo de 1595).

3. Autor: Domingo de Lue (atribuido).

4. Localización: Soria. Archivo Histórico Provincial de Soria [A.H.P.So.].

5. Signatura: c. 202, prot. 416, f. 49 r.

6. Descripción, alcance y contenido: Planta de la capilla de fray Diego de Alcalá, del convento de San Francisco de Soria, con proyección de la bóveda.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno, pero con restos de humedad en la parte inferior.

9. Técnica: Tinta negra y aguada. Se observan varios agujeros de compás.

10. Dimensiones: 32 x 21 cm.

11. Anotaciones: En el recto, bajo el diseño, figuran las firmas del guardián del monasterio, y del escribano: *Fr. Luis de Loaisa / Bar^me^ de Sta Cruz*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: Sello del Archivo Histórico Provincial de Soria. En el ángulo superior derecho se indica, a lápiz, la numeración del folio (*49*), y la signatura completa (*A.H.P.So. c. 202, prot. 416*).

14. Comentario: La construcción de la capilla de fray Diego de Alcalá, en el convento de San Francisco de Soria, fue contratada por el cantero Domingo de Lue, el 5 de mayo de 1595. El contrato, dado a conocer por el Marqués del Saltillo (A.H.P.So., c. 202, prot 416, ff. 47 r-48 v), indica que ambos profesionales se obligaban a *hacer la capilla que es para el Santo fray Diego desta dha Horden (…) de la manera que muestre por la traça e montea* firmada por el guardián, fray Luis de Loaysa, y el escribano, Bartolomé de Santa Cruz, que se adjunta al final de dicha escritura). La representación indica la planta de dicha capilla, la proyección de una sencilla bóveda de tres claves, realizada en tinta negra a la aguada. Se desconoce si el proyecto se materializó del modo expresado en el contrato pues, a excepción de la de los Beltranes, el resto de capillas del convento han desaparecido.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Marqués del Saltillo, 1945, pp. 365-367; Marqués del Saltillo, 1948, pp. 221-223; Martínez Frías, J. Mª, 1980, p. 257; Álvarez García, C. y Pedruelo Martín, E., 1997, p. 141.

Juan Escorial Esgueva

186. Proyecto para la edificación de la sacristía y una capilla en la iglesia parroquial de San Lorenzo de Azoz (Navarra)

1. Título: Proyecto para la edificación de la sacristía y una capilla en la iglesia parroquial de San Lorenzo de Azoz (Navarra).

2. Fecha: 1595.

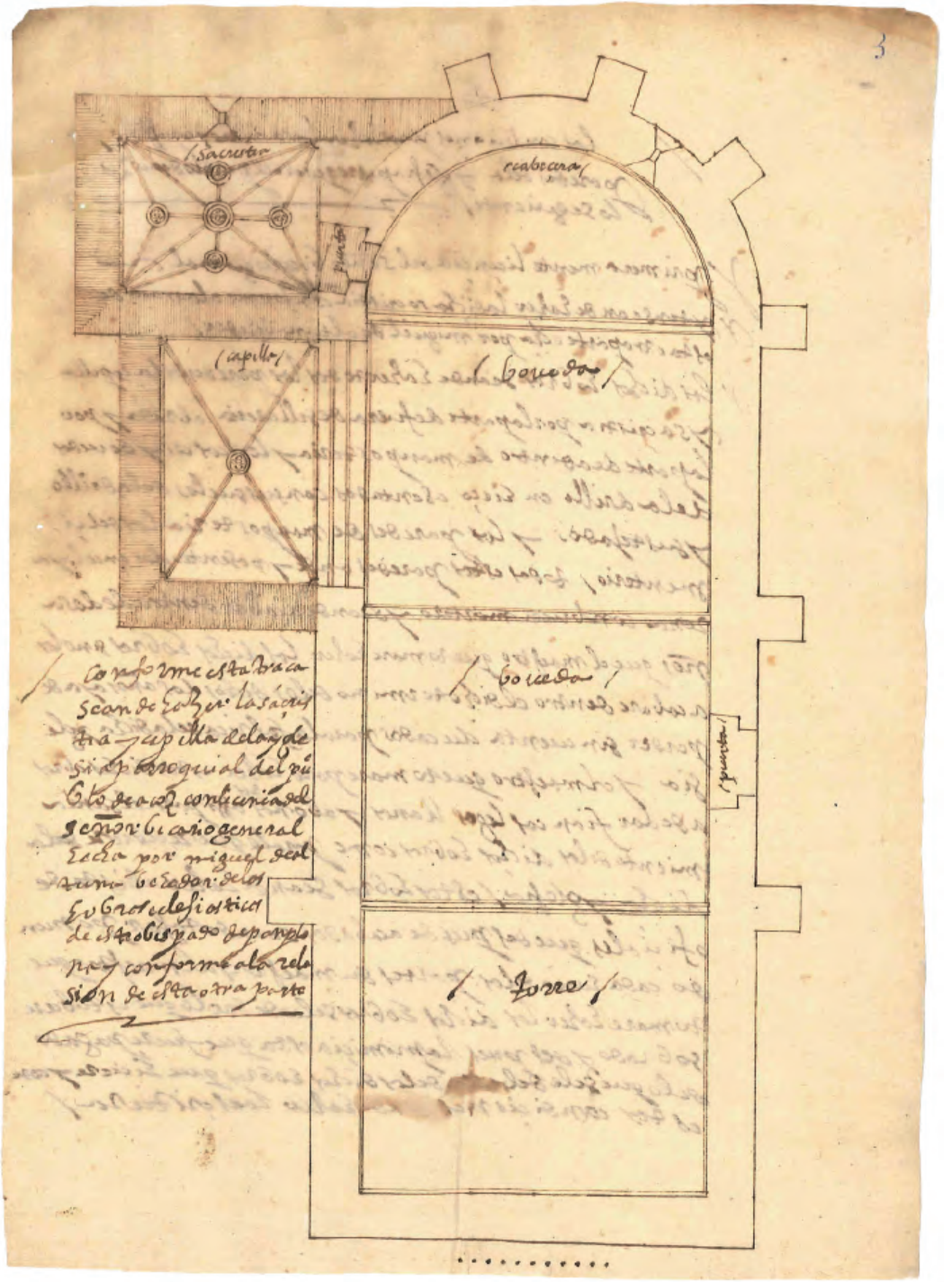
3. Autor: Miguel de Altuna.

4. Localización: Pamplona. Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P.].

5. Signatura: A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 146 - nº 15, f. 3 r.

6. Descripción, alcance y contenido: El proyecto realizado sobre papel por el veedor de obras del obispado de Pamplona, Miguel de Altuna, en 1595, reproduce la planta de la iglesia parroquial de Azoz en la que se pretendía construir una sacristía y capilla adosadas al lateral izquierdo del templo, cerradas con bóvedas nervadas. El diseño muestra la planta del templo medieval de cabecera semicircular a la que se une la única nave, quedando reforzada al exterior por contrafuertes prismáticos. Diferentes anotaciones identifican la *cabeçera* o presbiterio, la *boveda* volteada sobre los dos primeros tramos de la nave, o el último tramo de la nave, sobre el que se había elevado la *torre* (1573-1581) de acuerdo al modelo presentado por el anterior veedor de obras eclesiásticas del obispado pamplonés, Juan de Villarreal, que era el padre de Altuna. También se señala en el plano la *puerta* de ingreso, abierta en el segundo tramo de la nave por el lado de la Epístola, y se dibuja el ventanal de iluminación existente en el lateral derecho del ábside, no así el vano que todavía a día de hoy persiste en la parte superior del muro de los pies.

Aunque la traza solo fue delineada con tinta de un solo color ocre, Altuna diferencia el templo medieval existente de las nuevas estructuras arquitectónicas a construir, señalando estas con un rayado de líneas rectas muy juntas, que aporta una tonalidad más oscura a los muros perimetrales que las conforman, tanto de la *sacristia*, adosada a la cabecera por el lateral izquierdo y a la que se accedería a través de una *puerta* abierta en el espesor del muro, como de la nueva *capilla*, contigua al primer tramo de la nave por el lateral del Evangelio. En estas dependencias el veedor también proyectó el sistema de abovedamiento con el que se cerrarían. En el caso de la sacristía, una bóveda de terceletes de cinco claves, con el polo y las claves subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, claves en las que se dibujan medallones circulares decorados con rosetas. Por su parte, la capilla aneja se cubre con una bóveda de crucería simple, cuya clave central presenta el mismo motivo clásico de roseta. La proyección de este tipo de bóvedas nervadas de herencia medieval, propias del Tardogótico y un tanto retardatarias para estas fechas tan avanzadas del siglo XVI, fueron empleadas con frecuencia por Altuna en los diseños arquitectónicos que ejecutó para el obispado pamplonés en el desempeño de su oficio de veedor de obras eclesiásticas; una realidad común a otros proyectos facilitados por otros maestros que trabajaron en este mismo contexto geográfico y cronológico, lo que, en definitiva, denota su prolongado uso en el territorio navarro frente a las nuevas formas de abovedamiento renacentistas de influjo clásico.


sacristia
cabecera
puerta
capilla
bóveda
bóveda
puerta
torre
conforme está traçado
scan de [illegible] la sacristia y capilla de la yglesia parroquial del pueblo de [illegible] con licencia del señor vicario general
hecha por miguel del [illegible] vecino de los
[illegible] eclesiastico
de este obispado de [illegible]
y conforme a la relacion de esta otra parte

Este instrumento de representación gráfica del templo parroquial de Azoz, que Altuna no rubricó, fue completado por el veedor con el condicionado de la obra, redactado en el vuelto del mismo folio, que recogemos en el apartado "Anotaciones".

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. El soporte no se ha restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: 26,5 x 19 cm.

11. Anotaciones: En el recto de la hoja se identifican las distintas partes que conforman el templo: *Cabeçera / Boveda / Torre / Puerta /Sacristia / Puerta / Capilla*. En el lateral izquierdo del dibujo, una larga inscripción refiere la autoría de la traza y su finalidad: *Conforme esta traça sean de hazer la sacristia y capilla de la yglesia parroquial del pueblo de Açoz con licencia del señor bicario general echa por Miguel de Altuna, behedor de las hobras eclesiasticas de este obispado de Pamplona y conforme a la relacion de esta otra parte*.

En el vuelto de la traza se redactó el condicionado de acuerdo al que ejecutar las referidas sacristía y capilla de la iglesia de Azoz: *Las condiciones para hazer la sacristia y capilla y paredes de la yglesia parroquial del pueblo de Açoz es lo siguiente / Primeramente, licencia del señor bicario general. / Yten se an de hazer la dicha sacristia y capilla conforme a la traça de esta otra parte echa por Miguel de Altuna, behedor. / Yten las dichas hobras se han de hazer todas las paredes de la capilla y sacristia por la parte de fuera de sillareria labrada y por la parte de dentro de mamposteria y los cascos y bovedas de ladrillo en hieso asentadas con sus suelos de ladrillo y sus tejados y las paredes de mamposteria los del çimenterio, todas estas paredes an de yr asentadas en cal y arena con buen mortero y se an de acabar dentro de dos años, que el maestro que tomare haber las dichas hobras si no las acabare dentro el dicho termino de los dichos dos años aya de perder cincuenta ducados para la fabrica de la dicha yglesia y el maestro que tomare para hazer estas dichas obras a de dar fianças legas, llanas y abonadas asi para el saneamiento de las dichas hobras como para lo que se recebiere de la dicha yglesia. Estas obras se han de hazer a bista de oficiales que despues de acabadas se an de tasar poniendo cada uno de las partes su maestro, al maestro que tomare haber las dichas hobras se le ha de dar lo que estuviere sobrado y despues la primicia asta que fuere pagado de lo que se le debiere de las dichas hobras que hiciere con estas condiciones se ha hecho la escritura.*

12. Escala: Sí, sin indicar unidad de medida, formada por una línea de once puntos, de 3,1 centímetros de longitud, distantes cada uno de ellos 0,3 centímetros, dibujada en la parte inferior del dibujo.

13. Observaciones: La traza forma parte de la documentación adjuntada al proceso interpuesto por los primicieros de la iglesia parroquial de Azoz ante los tribunales eclesiásticos del obispado pamplonés, solicitando la construcción de una sacristía y capilla de acuerdo al proyecto del veedor Miguel de Altuna, dibujo que fue cosido al resto del expediente (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 146 - nº 15).

14. Comentario: A finales del siglo XVI la localidad navarra de Azoz contaba con una iglesia medieval construida en piedra, de una nave rectangular y cabecera semicircular, cuya tipología se incluye dentro del románico rural tardío. El templo fue dotado de una nueva torre campanario en la década de 1570, que fue contratada en 1573 por el cantero Miguel de Amézqueta de acuerdo a la traza proporcionada por el veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, Juan de Villarreal. Dicha obra estuvo concluida para 1581, cuando fue supervisada y tasada por el propio Villarreal y Miguel de Alquiza, en representación de la iglesia y de Amézqueta, respectivamente. La torre, como se puede seguir apreciando en la actualidad, se erigió a los pies del templo, sobre la misma nave, con un cuerpo prismático reforzado en las esquinas con contrafuertes irregulares, y en el que se abrieron vanos que albergan campanas en la parte superior.

En la década de 1590 el vicario y los primicieros de la parroquial iniciaron los trámites para construir, por un lado, una nueva capilla, ya que la pequeña iglesia tan solo contaba con el altar mayor, y también, una sacristía en la que guardar convenientemente los ornamentos y ajuar litúrgicos, como la cruz de plata y los cálices, además de los textiles. Sin embargo, un mandato de visita estimó más urgente dotar a la parroquial de Azoz con unas piezas de ajuar textil y litúrgico, como vasos sagrados, además de un sagrario para el retablo principal, por lo que los primicieros del templo iniciaron en 1595 un proceso judicial ante los tribunales eclesiásticos del obispado de Pamplona. Miguel de Altuna, en el

desempeño de su oficio de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, acudió a Azoz en el otoño del referido año de 1595, con objeto de supervisar el templo. Tras inspeccionar la fábrica, Altuna expresó en su informe la necesidad de edificar dichas dependencias, como señaló en la traza de la iglesia que dibujó con las nuevas dependencias a fabricar, en la que se anotó: *Conforme esta traça sean de hazer la sacristia y capilla de la yglesia parroquial del pueblo de Açoz con licencia del señor bicario general echa por Miguel de Altuna, behedor de las hobras eclesiasticas de este obispado de Pamplona y conforme a la relacion de esta otra parte.* Este instrumento de representación gráfica fue adjuntado a la documentación generada en el proceso llevado ante los tribunales eclesiásticos (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 146 - nº 15), como se dio a conocer en un artículo dedicado a este profesional de la contrucción publicado en 2015, citado en el apartado "Bibliografía".

Al igual que sucede con otros diseños arquitectónicos ejecutados por Miguel de Altuna durante el ejercicio de su cargo de veedor de obras eclesiásticas del obispado pamplonés, de acuerdo a los que otros maestros debían llevar a cabo las fábricas contratadas, en esta traza recoge la planimetría de la iglesia en la que acometer las obras, señalando los principales espacios que la definen, como la cabecera o los tramos de la nave, que aparecen identificados con una pequeña inscripción o leyenda. Estos proyectos arquitectónicos son delineados normalmente sobre hojas de papel con tinta de un solo color, incluyendo la mayor parte de ellas en la zona inferior una tabla de medidas formada por una línea de puntos, que indica una escala de medición. Habitualmente, este veedor no firma sus dibujos, si bien, o se incluye una anotación escrita que indica la autoría de dicho diseño, o en el vuelto del folio Altuna escribe la información o condicionado que explica la intencionalidad de la traza y su significado, como es el caso que nos ocupa, donde concretó el material a emplear, para los muros piedra sillar labrada al exterior y mampostería al interior, a cerrar con bóvedas de ladrillo y yeso, quedando obligado el maestro que la acometiese a edificarla en el plazo de dos años, siendo supervisada tras su conclusión por artífices nombrados por ambas partes contratantes.

Ante el retraso del comienzo de las obras proyectadas en la iglesia parroquial de Azoz, el informe elaborado por el veedor aconsejando la construcción de la sacristía se perdió, lo que obligó nuevamente a Altuna a reescribirlo el 19 de mayo de 1598, insistiendo en la necesidad de llevar a cabo esta dependencia *a un lado de la cabecera a la parte del ebangelio, sin hazer perjuicio a nadie (…), asi la anchura y largura y altura que ha de tener, como es de largo diez y seis pies de bara y de ancho treze, (…) con su puerta y saetera y texado* [A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 172 - nº 13]. Finalmente, la edificación de la sacristía fue contratada el 30 de junio de 1598 por Miguel de Amézqueta, cantero vecino de Villava, quien se comprometió a ejecutarla en el plazo de tres años y de acuerdo al condicionado del veedor. Sin embargo, el retraso por parte de los primicieros en el pago de la labor desarrollada por Amézqueta en la fábrica motivó la dilatación del avance de las obras. La fábrica de la sacristía fue supervisada el 9 de septiembre de 1600 por los maestros canteros Pedro de Sarabia y Juan Flamerin, residentes en Andoain, quienes declararon que esta tan solo tenía *dos braças* de altura, dependencia que tasaron en 130 ducados (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 172 - nº 13).

Por tanto, el informe y traza del veedor finalmente no fue tenido en cuenta, ya que, como se puede apreciar hoy en día en la estructura arquitectónica del templo, por un lado, la capilla que delineó Altuna en la planta en el lateral izquierdo no se llevó a cabo y, en segundo lugar, la sacristía tampoco se construyó en el emplazamiento señalado, ni con la bóveda de terceletes dibujada en el diseño. No obstante, en la iglesia se edificó una sacristía de planta cuadrangular, pero adosada el ábside por el lateral de la Epístola, cerrada con una bóveda de cañón apuntado.

15. Unidades de descripción relacionadas: En el vuelto de la traza se escribió el condicionado de acuerdo al que fabricar la obra de la sacristía y capilla de la iglesia de Azoz (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 146 - nº 15, f. 3 v), cuya transcripción ha sido recogida en el apartado "Anotaciones".

16. Bibliografía: Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., 1988b, p. 314; García Gainza, Mª C., Orbe Sivatte, M., Domeño Martínez de Morentin, A. y Azanza López, J. J., 1994, pp. 652-653; Tarifa Castilla, Mª J., 2015, pp. 231-233; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, p. 105; Tarifa Castilla, Mª J., 2018b, pp. 156-157.

María Josefa Tarifa Castilla

187. Proyecto para la ampliación de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Ablitas (Navarra)

1. Título: Proyecto para la ampliación de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Ablitas (Navarra).

2. Fecha: 1596.

3. Autor: Juan de Aguirre y Juan de Garaicoechea.

4. Localización: Pamplona. Archivo General de Navarra [A.G.N.].

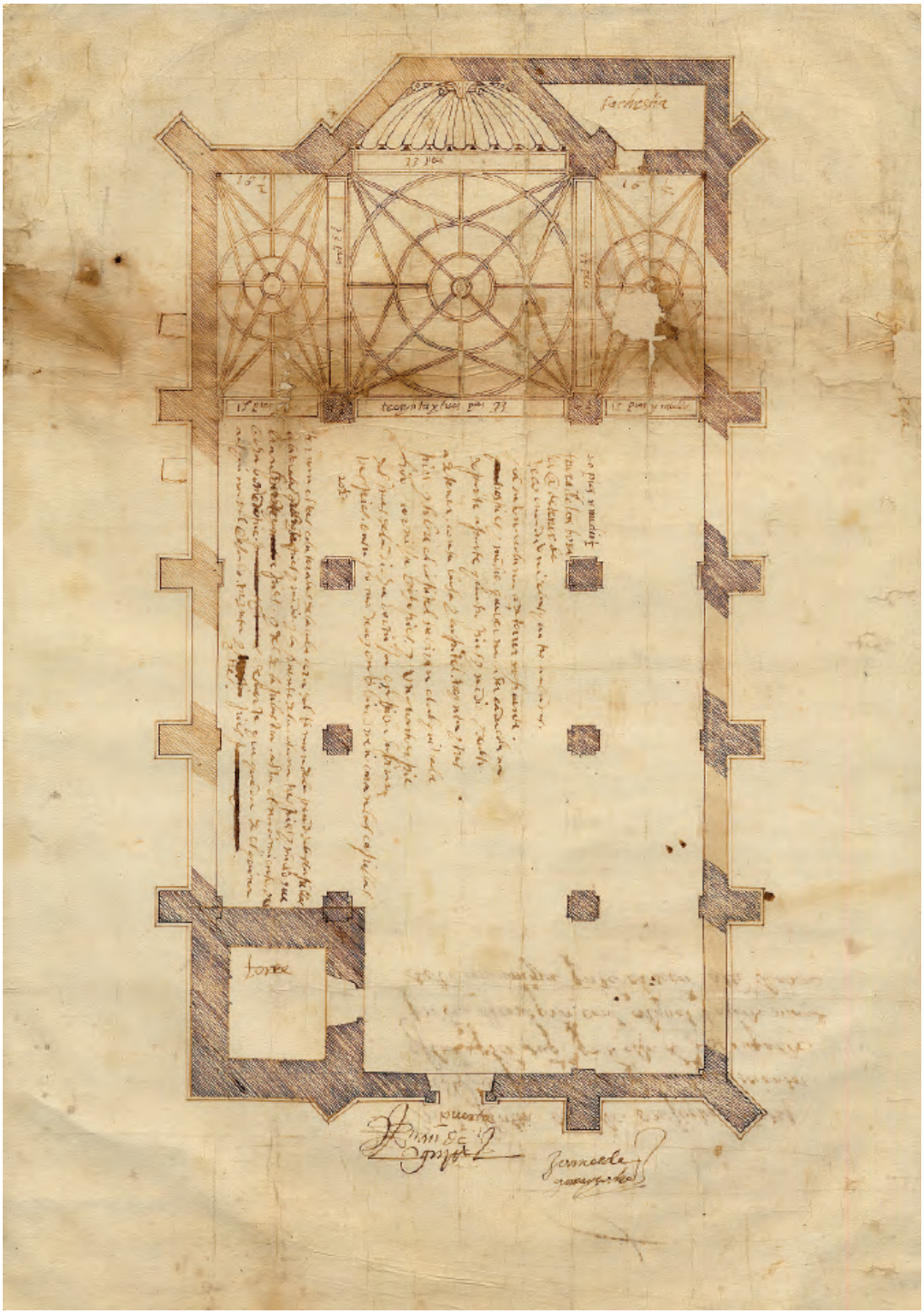
5. Signatura: A.G.N., FIG_CARTOGRAFÍA, N. 326.

6. Descripción, alcance y contenido: Este proyecto recoge la propuesta de los canteros Juan de Aguirre, avecindado en Larraga y Juan de Garaicoechea, residente en Lerín, de ampliación de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Ablitas por la zona de la cabecera, presentada en 1596, consistente en la edificación de un nuevo crucero y cabecera poligonal de tres lados, cerrados con bóvedas nervadas y venera gallonada, respectivamente, proyecto que finalmente no fue llevado a cabo. En el diseño también se dibuja una sacristía adosada al lateral derecho del presbiterio, a la que se accedería desde el brazo del crucero del lado de la Epístola. La planta tiene su continuación en un cuerpo de tres naves separadas por pilares cruciformes exentos, con una torre de planta cuadrangular dispuesta a los pies del lateral del Evangelio, parte posterior del templo en el que también se localiza la puerta de acceso al mismo. Los muros perimetrales y pilares quedan destacados en el diseño mediante el rayado de líneas rectas muy juntas dibujadas en el interior de los mismos, destacando de este modo su grosor. Este instrumento de representación gráfica fue facilitado por Aguirre y Garaicoechea como alternativa a la traza presentada en marzo de 1594 por Diego Hurtado *Mayor*, obrero de villa oriundo de Ablitas, quien había contratado la prolongación del templo por la parte delantera de acuerdo al diseño entregado por él mismo en dicho año y conforme al que se estaban llevando a cabo las obras.

La planta de Aguirre y Garaicoechea, que los propios autores rubrican a los pies del templo junto a la puerta de entrada, dibujada con tinta sepia sobre un pliego de papel, presenta una iglesia de tres naves, mayor la central que las laterales, separadas por seis pilares exentos, tres por cada lado, esto es, una iglesia de salón o *hallenkirche*. Se trata de una tipología arquitectónica que apenas caló en los templos acometidos en el territorio navarro a lo largo del Quinientos, si bien tuvo gran difusión entre los canteros vascos, que aplicaron esta planimetría a muchas de las iglesias erigidas en el siglo XVI en el País Vasco en esa centuria, como es el caso de la parroquial de Santa María de Zumárraga (Guipúzcoa), en la que trabajó el propio tracista Juan de Aguirre a partir de su contratación en febrero de 1596, por lo que este artífice estaba perfectamente familiarizado con este tipo de fábricas.

Sin embargo, el proyecto objeto de estudio plantea el problema de que no se corresponde con la realidad planimétrica del templo de Ablitas existente a fines del siglo XVI en el cuerpo de naves, ya que la iglesia construida en ese momento contaba con una sola nave con capillas entre contrafuertes. Quizás por ello Aguirre y Garaicoechea utilizaron y aprovecharon en la traza la zona correspondiente a las tres naves del templo, en las que no dibujaron abovedamiento alguno, para escribir las medidas de la ampliación a realizar por la cabecera del templo, refiriendo tanto las mediciones de los soportes, como los arcos de separación del crucero y las capillas anejas a él. En el diseño también se aprecia una torre de planta cuadrangular de recios muros, sobrepuesta al primer tramo de la nave lateral izquierda, que probablemente delinearon Aguirre y Garaicoechea para señalar el lugar que ocupaba la torre campanario pétrea existente en la iglesia a fines del Quinientos.

Por lo que respecta al sistema de abovedamiento de la parte delantera del templo dibujada en el proyecto, que era el espacio que se estaba engrandeciendo y edificando en la iglesia de Ablitas a fines del siglo XVI, los canteros plantearon, tanto en el tramo central del crucero, como en los brazos laterales del mismo, soluciones de bóvedas de crucería similares formadas por diagonales, terceletes, ligaguras rectas y varias teorías de combados, generando círculos concéntricos de diferentes tamaños trazados en torno al polo. En el caso de la capilla mayor poligonal de tres paños, los canteros proyectaron como abovedamiento una concha avenerada. No ha de extrañar que Garaicoechea


Sacristía
torre

propusiera este tipo de bóveda clásica para cerrar el presbiterio de esta parroquial ribera, frente a las frecuentes bóvedas de crucería de diferente diseño, ya que cuando en agosto de 1591 continuó la ampliación del crucero y capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Lerín (Navarra), lo hizo disponiendo sobre la cabecera una venera gallonada de acuerdo a la traza dada por el genovés Juan Luis de Musante y Amador de Segura, por lo que era un maestro habituado a trabajar con este tipo de solución abovedada clásica, que apenas caló en la producción arquitectónica navarra del Quinientos. Por otro lado, los mismos ejemplos de bóvedas dibujados en la traza de 1596 fueron utilizados respectivamente en el crucero y la cabecera de la iglesia de San Lorenzo de Ciga (Navarra), abovedamientos que fueron visitados en 1593 por el referido Juan de Garaicoechea, por lo que quizás este maestro los tomó como posible modelo a la hora de diseñar el proyecto de Ablitas.

7. Soporte: Papel verjurado, que presenta, como filigrana o marca de agua, una mano coronada por una flor de cinco pétalos.

8. Estado de conservación: Deteriorado, ya que presenta manchas de humedad y en la parte del diseño en la que se ha dibujado el brazo lateral derecho del crucero, se ha perdido parte del papel. El soporte ha sido restaurado en el año 2008.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado.

10. Dimensiones: 43 x 30 cm.

11. Anotaciones: En el recto figuran las firmas de los canteros, rubricadas en el extremo inferior: *Juan de Aguirre* / *Joan de Garaycoeche*. Asimismo, se señalan: *Puerta* / *La torre* / *Sachristia*. En el espacio comprendido entre las naves, se anota la siguiente inscripción: *20 pies y medio 1/2 fuera de los torales a de tener de ueco en cada una de las quatro nabadas y cada una columna a de tener de frente tres pies y medio que berna a ser cada columna de parte a parte quatro pies y medio, y de alto a de tener con su basa y capitel treynta y tres pies y sobre el capitel subiran el alquitrabe, friso y cornisa ocho pies y un quarto de pie despues de la dicha cornisa enriba subiran tres pies en su plomo de ay enriba començaran las capillas. 20 ½. / Ternan estas colaterales de la cabecera del rincon de la pared de las capillas colaterales quatorze pies y medio y la puente de la coluna tres pies y medio que seran quinze pies, y desde la pilastra asta el nacimiento del ochabo medio pies de suerte que queda de esquina a esquina del ochabo treynta y tres pies.* También se recogen las medidas numéricas de los soportes y los arcos de separación, escritas en la zona del crucero y cabecera. En el vuelto del papel hay una anotación que indica que en 1600 se adjuntó la traza al proceso judicial en el que fue presentada ante los tribunales reales navarros: *En Tafalla, en corte, en julio, martes, a ocho de febrero del año mil y seiscientos, Eslaba, procurador suple, presento esta escritura, de su parte presente Ozcariz, procurador, con el qual la corte mando se le comunique presente el señor alcalde Raxa*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: El proyecto procede del Fondo de Corte Mayor de Navarra, del proceso judicial nº 072713 en el que fue adjuntado para mostrar la propuesta de ampliación de la iglesia parroquial de Ablitas elaborada por Juan de Aguirre y Juan de Garaicoechea en 1596. Actualmente la traza pertenece a la Sección de Cartografía-Iconografía de dicho archivo, identificada con la signatura A.G.N., FIG_ CARTOGRAFÍA, N. 326.

14. Comentario: A comienzos del siglo XVI, la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Ablitas era un templo de una sola nave de tres tramos, a la que progresivamente se le fueron añadiendo capillas, contando en la década de 1560 con seis capillas laterales, tres a cada lado, emplazándose a los pies de la nave un coro en alto, bajo el que se ubicaba la puerta de entrada. La necesidad de aumentar el aforo del templo a fines del Quinientos, motivó el engrandecimiento del edificio por la parte delantera del mismo. El 25 de marzo de 1594 Diego Hurtado *Mayor*, obrero de villa de Ablitas, remató la ampliación de la iglesia de acuerdo a una traza presentada por él mismo y acatando el condicionado de obra presentado por el concejo de la localidad, a ejecutar en el plazo de cinco años. Según lo estipulado en este contrato, Hurtado se comprometió a agrandar el templo por el tramo de la nave más próximo a la cabecera, añadiendo a la única nave existente hasta ese momento, otras dos, una por el lateral de la Epístola y otra por el del Evangelio, que quedarían separadas de la central por medio de dos pilares torales, erigiendo de este modo dos naves rectangulares *fuera del ochavo de la caveçada y cruçero biejo conforme a la traça*, es decir, que las naves se levantarían a continuación de la capilla ma-

yor existente, a la cual se accedería a través de un arco artesonado con florones *que aga razon a lo viejo y a lo nuevo comforme a la traça*, ya que la cabecera debía ser construida de nuevo. En la capilla de la Concepción y del señor de Ablitas, que hasta este momento eran las más próximas al altar mayor, por el lado del Evangelio y de la Epístola respectivamente, debían abrirse dos arcadas, una en cada capilla *para pasar a la obra nueva con la grandeza que combenga*. Los cimientos debían hacerse con piedra y calcina, si bien en el resto de la fábrica se utilizaría ladrillo y yeso sin ninguna mezcla, empleándose en el sistema de abovedamiento soluciones de crucería *en punto redondo*, formadas por cuatro copadas y dos boceles.

Dos años después, el 1 de septiembre de 1596, la fábrica fue supervisada por Juan de Aguirre, vecino de Larraga, requerido por la villa y Juan de Garaicoechea, residente en Lerín, por parte del maestro Hurtado *Mayor*. Ambos canteros dictaminaron que Hurtado *Mayor* había acometido la obra y cabecera construida hasta el momento de acuerdo al capitulado y diseño proporcionados para ello, pero señalaron que este diseño no era el más adecuado para ampliar el templo *por çiertos deffectos que en ella ay, y assi dezimos que para sanear la dicha obra e yglesia para lo que agora se haze y se hara adelante emos dado nueba traza para toda ella y assi conbiene que el ochabo que al presente esta en dicha caveçera lo saque azia de Cunchillos treze pies que son quatro baras y una terçia como dize la nueba traza y le de de grueso a las paredes del dicho ochabo dos baras de midir hasta en par del suelo de la yglesia, abriendo y picando el dicho çimiento a nivel todo el y la a de hazer de sillares labrados y galgados a picon hasta el dicho suelo y de alli arriba a boca de escoda como esta lo demas.* Hurtado *Mayor* también quedó obligado a levantar todas las paredes del edificio al nivel de la más alta y hacer *dos pilares, el uno a la parte baxa azia el molino como los demas estan y el otro a la parte de arriva como los demas haziendo tambien por la parte de dentro sus medios pilares conforme a la nueba traça*. Aguirre y Garaicoechea tasaron toda la obra, tanto lo ejecutado hasta ese momento, como lo que quedaba por edificar, en 2.813 ducados y entregaron la nueva traza con la que se debía seguir fabricando la iglesia *en una oja de papel grande firmada de sus manos*, objeto del presente estudio.

Este diseño con la ampliación del templo proyectado por Aguirre y Garaicoechea fue presentado unos años más tarde en el proceso judicial que los responsables de la iglesia de Ablitas iniciaron contra Hurtado *Mayor* el año de 1600, ya que todavía era mucho lo que quedaba por construir (A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 072713). Por su parte, el maestro se defendió responsabilizando al concejo del retraso de la edificación, recordándoles que cuando él había sacado los cimientos de la iglesia de acuerdo con la primera traza presentada por él mismo, los vecinos le dieron un nuevo plano a seguir, por lo que tuvo que deshacer parte de lo construido hasta el momento; y con posterioridad, cuando trabajaba de acuerdo a la segunda planta, por la que tuvo que *añadir una navada mas de lo que estava obligado*, nuevamente le proporcionaron un tercer proyecto que superaba con mucho las dimensiones de los anteriores, por lo que la labor que había ejecutado en casi cuatro años no había servido para nada. Finalmente, esta obra en la que Hurtado *Mayor* contó con la colaboración de su cuñado, Diego Hurtado *Menor*, estuvo concluida para el año de 1606.

En definitiva, según se aprecia en la actualidad, el proyecto ideado por Garaicoechea y Aguirre para la ampliación de la iglesia parroquial de Ablitas no se siguió fielmente, pues como resultado de la nueva actuación arquitectónica de manos de Diego Hurtado *Mayor* y de su cuñado Diego Hurtado *Menor*, a la única nave con capillas laterales existente en el siglo XVI se añadieron por la parte delantera del templo tres naves, mayor la central que las laterales, de dos tramos cada una, separadas por pilares exentos, y la cabecera poligonal de tres lados. Toda esta nueva fábrica se cerró a un mismo nivel, por encima de la altura de la nave de los pies, con bóvedas de crucería de diferente diseño, en la línea de los abovedamientos existentes en el Quinientos en el resto del templo, quizás con la intencionalidad de mantener la unidad estilística, o simplemente porque era un tipo de soluciones nervadas que seguía gustando a los parroquianos que promovieron el engrandecimiento del templo, frente a lo propuesto en la traza de Garaicoechea y Aguirre. En cambio, sobre la cabecera poligonal se volteó una bóveda de horno ornamentada con motivos geométricos planos, como círculos, rombos y cuadrados, decoración de cadeneta que constituye un motivo ornamental propio ya del siglo XVII.

15. Unidades de descripción relacionadas: La traza forma parte de la documentación presentada en el proceso judicial iniciado ante los tribunales reales

navarros por los vecinos de Ablitas contra el maestro de obras Diego Hurtado *Mayor*, que había contratado la ampliación de la iglesia de la localidad en 1594. La obra fue supervisada en 1596 por Juan de Aguirre y Juan de Garaicoechea, quienes presentaron otro proyecto de acuerdo al que continuar la edificación, tal y como expresaron en el correspondiente informe de tasación que recogemos a continuación (A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 072713, ff. 19 r-20 v):

/f. 19 r/ *En la villa de Ablitas primero dia de septiembre deste año de mil quinientos noventa y seys años nos juntamos Juan de Aguirre cantero, vezino de Larraga y Joanes de Garaycoeche bien assi cantero y residente en la villa de Lerin para ber reconoçer y tasar la obra que a echo y a de hazer de canteria Diego Urtado vezino de Tudela en la parroquial de Señora Santa Madalena de la villa de Ablitas* /f. 19 v/ *el dicho Joan de Aguirre por parte de los señores alcalde y jurados y primiçiero desta dicha villa y Joanes de Garaycoche por el dicho Diego Urtado y abiendonos juntado emos bisto la obra de la dicha yglesia y caveçera della y las trazas y condiçiones que para el dicho efecto fueron presentadas y andadolas mirando y reconoçiendo vimos que el dicho Diego Urtado abia cunplido con la traça y condiçiones que estava obligado, y a nosotros los dichos maessos, aunque el dicho Urtado a cunplido como dicho es, nos a parecido se renobase la dicha traza por çiertos deffectos que en ella ay, y assi dezimos que para sanear la dicha obra e yglesia para lo que agora se haze y se hara adelante emos dado nueba traza para toda ella y assi conbiene que el ochabo que al presente esta en dicha caveçera lo saque azia de Cunchillos treze pies que son quatro baras y una terçia como dize la nueba traza y le de de grueso a las paredes del dicho ochabo dos baras de midir hasta en par del suelo de la yglesia, abriendo y picando el dicho çimiento a nivel todo el y la a de hazer de sillares labrados y galgados a picon hasta el dicho suelo y de alli arriba a boca de escoda como esta lo demas. / Mas dezimos que lebante todas las paredes de la dicha yglesia hasta en par de la pared que esta mas alta que la de avaxo y la ponga toda a nivel labrando como antes ba todo de piedra. / Mas dezimos y declaramos que haga dos pilares, el uno a la parte baxa azia el molino como los demas estan y el otro a la parte de arriva como los demas haziendo tambien por la parte de dentro sus medios pilares conforme a la nueba traça y para tasar lo que merece la obra que esta echa y la demas que a de hazer el dicho Diego Urtado vimos las canteras donde se saco y se acarreo la piedra con que esta echa la dicha obra* /f. 20 r/ *y la que se a de hazer, y assi bien bimos donde se hizo la cal y acarreo della y la arena y agua y abiendonos bien ynformado de los señores jurados y del dicho Diego Urtado y aviendo bisto las declaraciones que hizieron Juan de Eraso y Miguel de Muxica en razon de los çimientos y de las alturas que tienen las paredes de la dicha caveçera desde los dichos çimientos hasta el suelo de la yglesia y asi bien bisto y mirado y tanteado y medido lo que esta echo y lo que se a de hazer hasta en par de la pared mas alta de lo que esta echo de piedra y teniendo a Dios nuestro Señor delante de nuestros ojos y en nuestras conçiençias fallamos que mereçe y bale la dicha obra echa y por hazer conforme lo arriva dicho aprovechandose el despojo de sacare y debastare de la dicha obra dos mil y ochoçientos y treze ducados de a honze reales el ducado y assi lo declaramos y pronunçiamos y lo ffirmamos de nuestros nombres fecho ut supra Juan de Aguirre, Joanes de Garaycoche ante mi Martin de Azcona, escribano / E luego en seguiente año mes dia y lugar sobredichos por los dichos Juan de Aguirre y Joanes de Garaycoeche maestros de canteria fue publicada la sobre dicha declaracion y tasa en presentia de los señores Juan de Arebalo y Unçue alcalde y Diego Martinez de Alegria y Martín Andres jurados y Anton de Lapaz primiciero y de Diego Urtado partes sobredichas y asi bien entregaron la traza que an dado referida en su declaraçion escrita en una oja de papel grande firmada de sus manos y nombres la qual* /f. 20 v/ *entregaron a los dichos señores jurados y todas las dichas partes loaron la dicha declaracion siendo presentes por testigos Juan Muñoz de Bonoz vezino de Ablitas y Antonio Remirez de la Fuente vezino de Cascante los quales firmaron con mi el escribano en registro ansi Juan Muñoz de Bunoz, Antonio Remirez de la Fuente, testigos, ante mi Martin de Azcona escribano.*

16. Bibliografía: Tarifa Castilla, Mª J., 2005a, pp. 404-407, y pp. 412-415; Fernández Gracia, R. (coord.), 2005, p. 124, y p. 127; Tarifa Castilla, Mª J., 2009a, p. 26; Tarifa Castilla, Mª J., 2009b, pp. 338-339, y pp. 346-347; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, pp. 102-104.

María Josefa Tarifa Castilla

188. Proyecto para la ampliación de la capilla de la Cruz de Santa María la Real de Nájera (La Rioja)

1. Título: Proyecto para la ampliación de la capilla de la Cruz de Santa María la Real de Nájera (La Rioja).

2. Fecha: 1596.

3. Autor: Francisco de Odriozola.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 63.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño recoge la planta de una iglesia compuesta por un módulo basilical de tres naves, de las cuales, la central presenta mayor anchura. En la nave de la Epístola se abren dos capillas —de diferente tamaño— y el acceso de la iglesia, cobijado por un pórtico. Cuenta con un módulo de transepto y finalmente el de cabecera, que está conformado por tres capillas de perfil recto, de las cuales, la central es más ancha y profunda que las laterales. Junto a la capilla de la Cruz —el oratorio situado al sur—, que era utilizado por los habitantes de Nájera como parroquia, se ha dibujado la zona que debía ampliarse de esta capilla, mientras que a los pies del templo se representa el recinto destinado a albergar las sepulturas reales. El claustro, de planta cuadrangular, está dibujado junto al lado del Evangelio de la iglesia, y en torno a él se distribuyen una serie de estancias

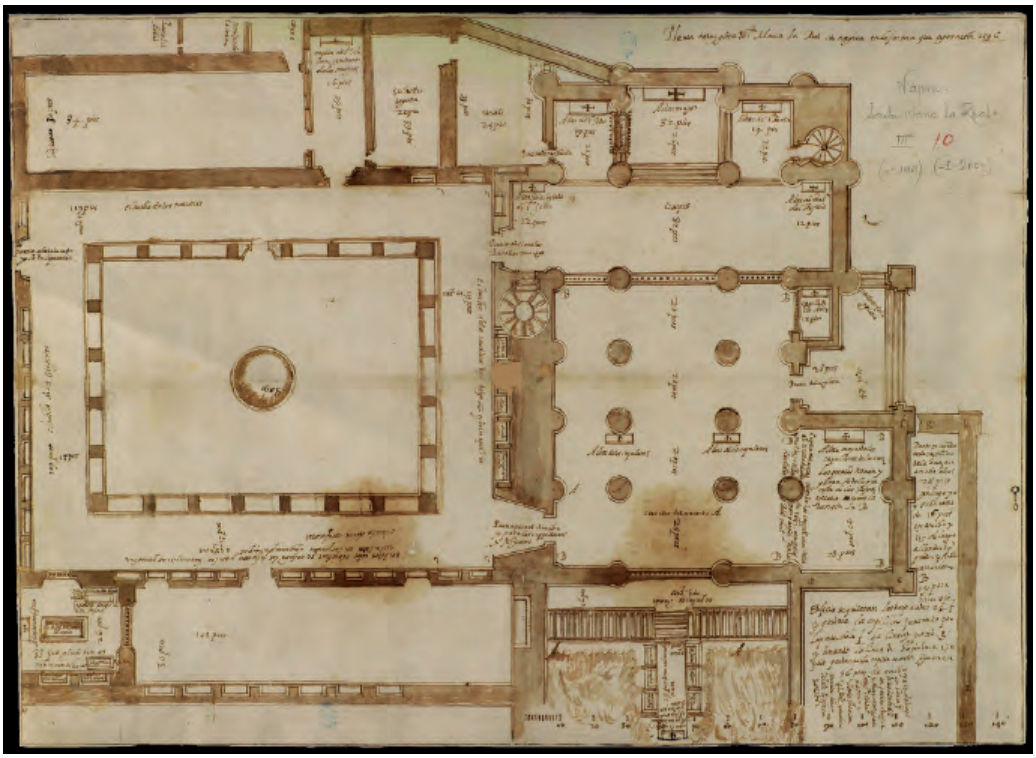
7. Soporte: Papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, las letras en mayúscula "SMA".

8. Estado de conservación: Bueno. Restaurado con celulosa.

9. Técnica: Rasguño previo, y entintado con tinta sepia. El grosor de los muros se ha rellenado con aguadas.

10. Dimensiones: 41,2 x 56,6 cm.

11. Anotaciones: En el recto, de izquierda a derecha, aparecen estas anotaciones: *Planta de la yglesia de Sta Maria la Real de Nagera en la forma que aogra esta 1596* (en la parte superior izquierda). Sobre la iglesia: *Altar de S. Pedro / 19 pies / Puerta de sachristia / 22 pies / altar mayor 32 pies / 26 pies / Altar de S. Benito 19 pies / 22 pies / Altar privilegiado de S. Joan 12 pies / Puerta al claustro para los monges / Cruçero / 32 pies / Altar de Nra. Sra. del Rosario 12 pies / B / 22 pies / B / Capilla de los Ariz 12 pies / Porticos* (sic) *de la yglesia / 20 pies / 28 pies / Puerta de la yglesia / 47 pies / Altar de los capellanes / 20 pies / Altar de los capellanes / B / Capilla de la Cruz a donde los cappellanes della an estado del año de 1092. aca que los instituyo el rey don Garcia fundador de este Real Mon*º */ Altar mayor de los capellanes de la Cruz los quales tienen y gocan todo lo que esta de las rejas afuera* (palabra tachada) *como lo denota la B / 47 pies / A / A / A / Puerta para el claustro y para los capellanes y feligreses / Coro alto del convento / A / 25 pies / B / B / 28 pies / B.* Sobre la ampliación de la capilla de la Cruz: *F / G / H / Puedese añadir a esta capilla de la Cruz en ancho otros 28 pies y en largo 70 y verna a ser* (sic) *de 56 pies en ancho y 117 de largo allende lo que queda señalado con la letra B y para hacer este edificio se quitaran las dos paredes D E F y quedara la capilla juntando por la parte de la F la linea y pared G y tirando la linea H hacia la I 130 pies quedara esta capilla como se figura en 56 pies de ancho y 117 de largo en hueco y dicen los artifiçes que sera mayor y mas capaz que ninguna otra de Nagera y que se hara con 4 y en otra parte fuera desta costara 30.* Sobre el Panteón Real: *Sepulturas Reales 73 pies / 16 pies / A / Infante / Infante / Ecce Homo / Aqui se aparecio Nra Señora al Rey don Garcia fundador / 20 pies tiene esta Cueba Santa / Sepultura del señor / Infante / Infante / A.* Sobre el claustro, de izquierda a derecha, y de arriba abajo: *Patio del abbad / Serviçio de la coçina / Coçina / Capilla de S. Anton y entierro de los monges 16 pies / 39 pies / Sachristia segunda 20 pies / 39 pies / 39 pies / Sachristia 25 pies / Relicario 31 pies / Refetorio 30 pies / 84 pies / 119 pies claustro de los Martires / C / C / Puerta a toda la casa y a la de la porteria / 17 pies / Claustro de los caualleros hijos dalgo C y de los Apostoles 119 pies / Sepulcro de Palaçios /* (lac.) */ Manrique / Mendo*(ç)*a / Don Diego Lopez de Haro / 119 pies / Claustro de las Virgenes / 17 pies / Poço / En todos estos claustros se entierran los feligreses y en las hornacinas questan señaladas en las paredes la gente principal / Claustro de los confesores / 138 pies / 117 pies / Altar del Cruçifixo / La reina doña Mençia / 33 pies y el ruibo son 45 / Don Martin*



de Haro hermano de la reyna / Garcia / Don Garcia Manrique / Don Gonçalo de Haro obpo de Segovia hermano de esta reyna / 26 pies. Además en el extremo superior derecho figuran las siguientes anotaciones realizadas por los archiveros: *Nájera. Santa Maria la Real III / 0* (en color rojo) / *(nº 199) (-i 200-) nº 63* (a lápiz en la esquina superior derecha).

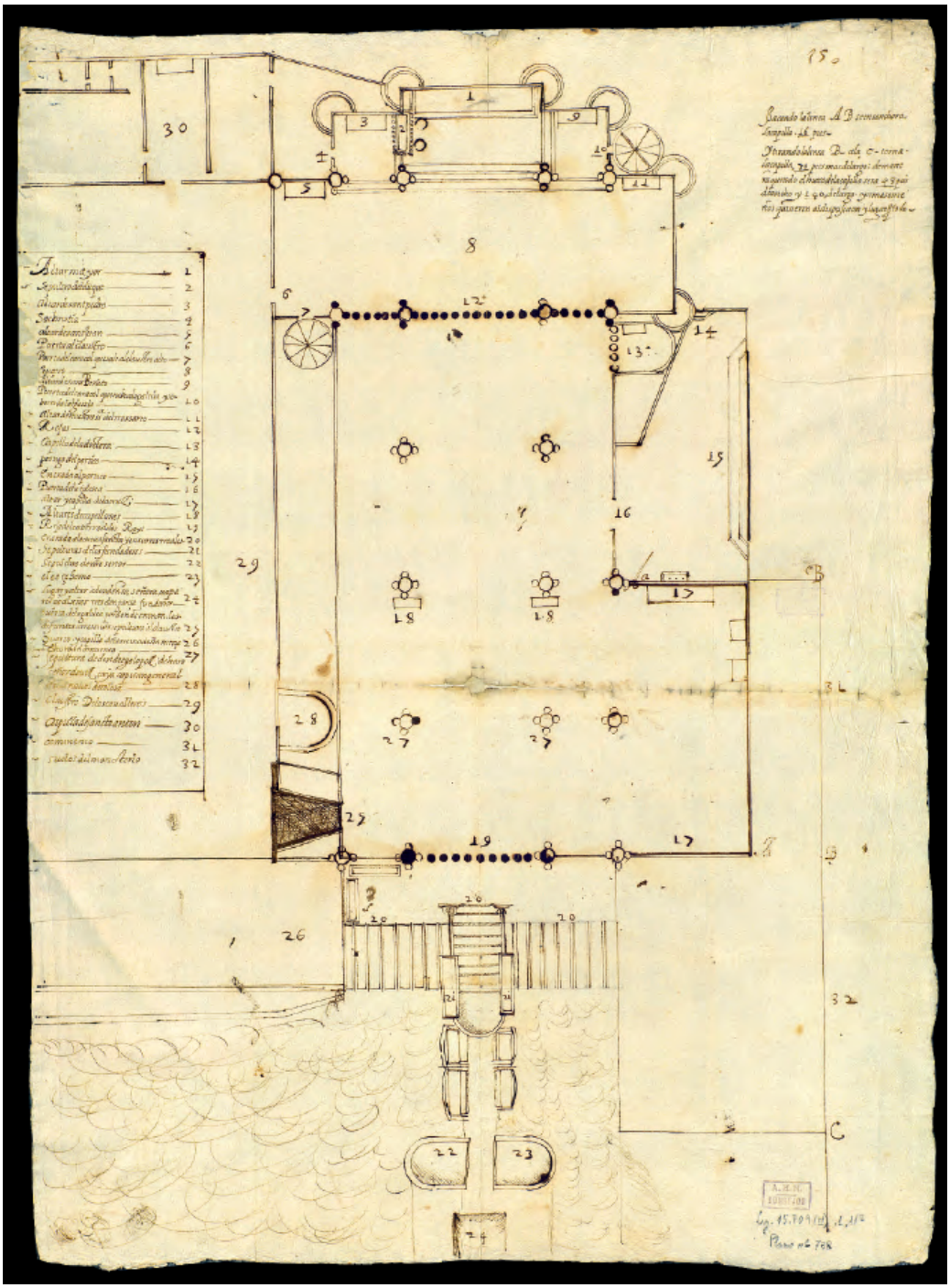
En el vuelto se anotó: *Nagera / Sta Maria la Real / 9* (en la parte superior izquierda) / *63* (parte inferior derecha) / *A. H. N. Clero / dibujos y planos / nº 63* (etiqueta en la parte inferior derecha).

12. Escala: Sí.

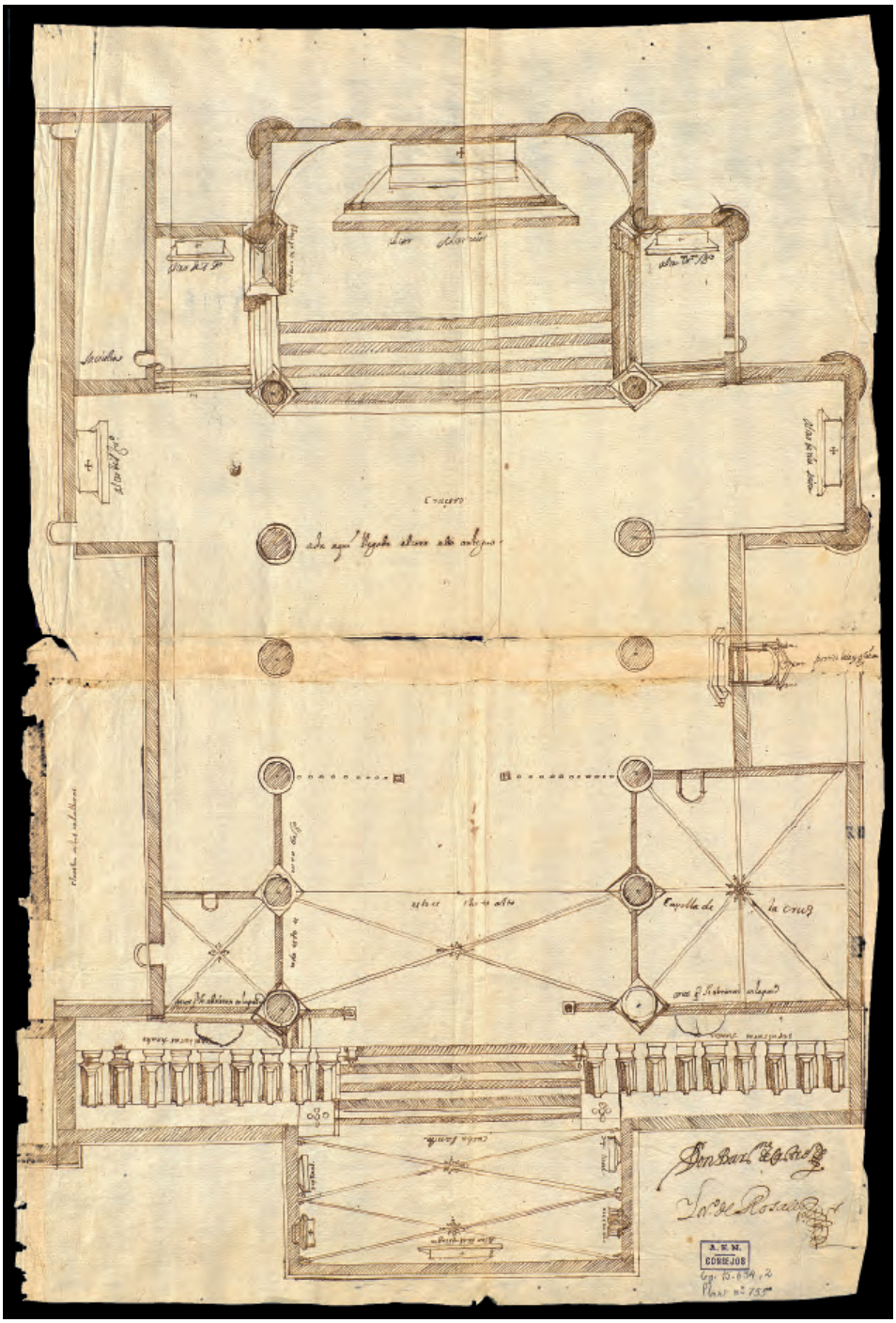
13. Observaciones: Este diseño forma parte de un pleito en el que se incluyeron otros dos instrumentos de representación gráfica que, según las anotaciones realizadas por los responsables del Archivo Histórico Nacional deben fecharse en 1609 y 1638.

14. Comentario: Los monjes de Santa María la Real y los capellanes de la Santa Cruz venían arrastrando unas malas relaciones desde el siglo XV. La capilla bajo la advocación de la Cruz era un recinto que los habitantes de Nájera empleaban como parroquia, con sus propios capellanes, y que se había convertido en un espacio insuficiente para acoger a toda la población alrededor de 1510, cuando los monjes trasladaron la sillería del coro a los pies de la nave. La estructura arquitectónica sobre la que está situada la sillería se contrató entre los religiosos najerinos y los canteros Juan Martínez de Mutio y Juan de Acha en 1535; y para delimitar ambos espacios —el coro y la capilla de la Cruz— se colocó una reja.

Para solventar los problemas de espacio, los religiosos de Santa María acordaron la construcción de cuatro capillas con Juan Pérez de Solarte en 1547, incluida la reforma de la dedicada a la Santa Cruz, que debía contar con unas medidas totales de 32 pies de ancho y 88 pies de largo. Sin embargo, bien por dificultades económicas o bien por problemas espaciales, debidos, sobre todo, a que junto a la capilla se encontraba, por un lado el acceso a Santa María, y por el otro, el cementerio, Solarte acabó levantado una capilla y ampliando la de la Cruz por la zona donde se encontraba el camposanto. Ambas estructuras debían



Proyecto fechado en 1609 (A.H.N., Consejos, MPD. 738).



Proyecto fechado en 1638 (A.H.N., Consejos, MPD. 755).

cubrirse con bóveda de crucería, y acabaron uniéndose entre sí y con los dos últimos tramos del módulo basilical. Finalmente, este cambio de plan también afectó a las medidas de los oratorios.

En cualquier caso, la capilla de la Cruz se quedó rápidamente insuficiente para acoger a la feligresía, así que los capellanes decidieron levantar un templo de nueva planta en otro lugar de la población entre 1561 y 1563, que fue objeto de reformas entre 1591 y 1592, cuando los capellanes contrataron con Francisco de Odriozola la realización de la capilla mayor, el transepto y una cúpula en su encrucijada.

Con todo esto, la capilla de la Cruz volvió a ser objeto de nuevas reformas. En este caso, fueron los religiosos de Santa María los que encargaron la ampliación del oratorio a Francisco de Odriozola en 1596. La propuesta planteada preveía ensanchar el espacio 28 pies y alargarlo hasta los 70, y que con lo construido anteriormente, la capilla alcanzara unas medidas totales de 56 pies de ancho y 117 de largo. Para llevar a cabo la empresa, el plano elaborado por Odriozola exigía derrocar *las paredes D E F*, y la posterior construcción de los nuevos lienzos murales, que estaban señalados en el plano con las letras *G* y *H*. Además, Odriozola anotó la opinión de los artífices, que según estimaron, esta capilla debía convertirse en la *mayor y mas capaz que ninguna otra de Nagera*.

Además, el diseño también muestra el Panteón Real tras la reforma del conjunto llevada a cabo en 1545, en la que tomaron parte el pintor Alonso Gallego, que debía realizar veinticinco sepulturas; Juan de Rebolledo, que se comprometió a realizar la reja para separar el recinto del resto de la iglesia; y los canteros Juan Martínez de Mutio y Pedro de Zandagorta, que se obligaron a realizar dos capillas a los lados del coro siguiendo el modelo de esa estructura.

15. Unidades de descripción relacionadas: Este diseño forma parte de un pleito, suscitado entre los monjes de Santa María la Real y los capellanes de la Cruz e incoado ante el Real Consejo en 1611, en el que se incluyeron otros dos instrumentos de representación gráfica que, según las anotaciones realizadas por los responsables del Archivo Histórico Nacional deben fecharse en 1609 y 1638.

16. Bibliografía: Moya Valgañón, J. G., 1980, vol. 1, p. 100, y vol. 2, pp. 188-189; Barrón García, A. Á., 2018a, p. 92-104; Barrón García, A. Á., 2018b, pp. 87-90.

Jorge Martín Marco

189. Proyecto para una capilla en el monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Fresdelval (Burgos)

1. Título: Proyecto para una capilla en el monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Fresdelval (Burgos).

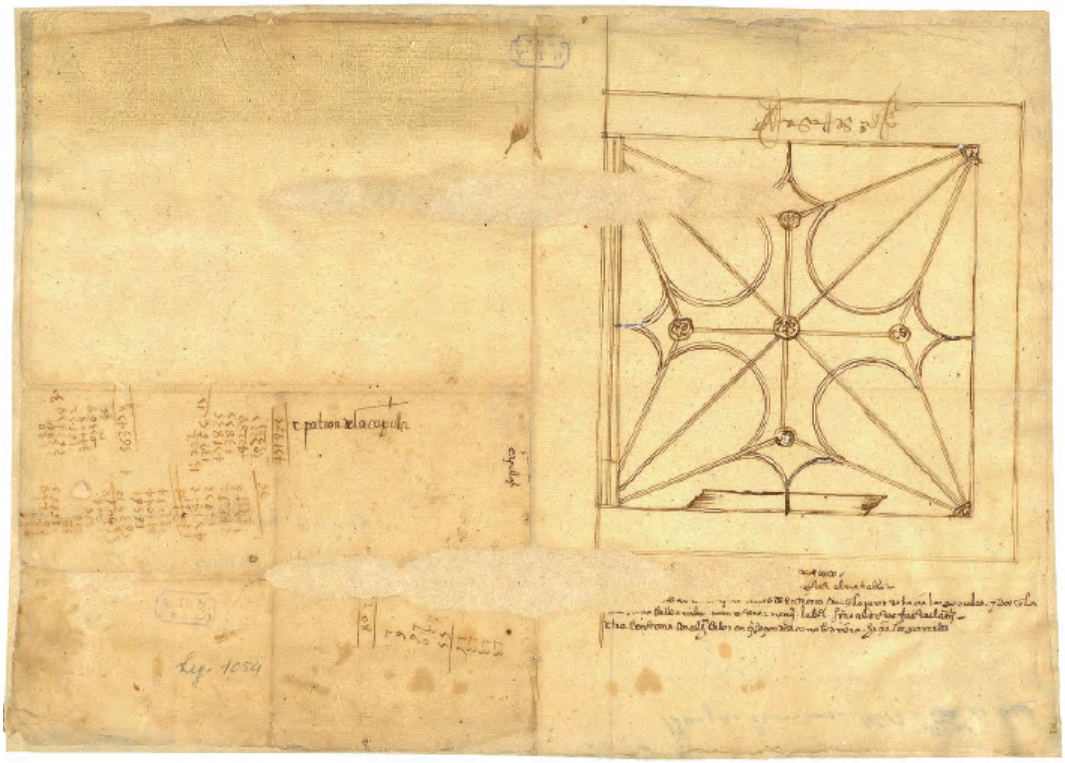
2. Fecha: *ca*. 1596-1597.

3. Autor: Juan de Rada.

4. Localización: Madrid. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.].

5. Signatura: A.H.N., Clero, MPD, 229. Procede del legajo 1.054.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un folio que presenta, en una de sus caras, la planta de una capilla de planta cuadrangular y la proyección de su bóveda de crucería, definida a partir de un esquema general de cinco claves en el que la polar y las subsidiarias aparecen unidas mediante ligaduras rectas. De los diagonales, en los que no se señala clave alguna, arrancan, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, sendos combados de flexión cóncava que alcanzan los terceletes poco antes de su



encuentro. De allí parten nuevos nervios curvos del mismo perfil, que alcanzan los puntos medios del tramo, y terminan conformando, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio.

Debe señalarse la escasa precisión del diseño; un extremo perfectamente perceptible de analizar la representación de los enjarjes de la izquierda.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: El soporte, con importantes lagunas, ha sido restaurado con celulosa.

9. Técnica: El instrumento de representación gráfica no presenta evidencias de rasguño previo, quizás por haberlas perdido en el curso de la restauración del soporte; pero el diseño está realizado con regla y compás, con algunos elementos delineados a mano alzada, con tinta sepia.

10. Dimensiones: 43 x 31 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en la parte izquierda del soporte: *Patron de la capilla* / *Capillas*, y varias sumas. En la parte superior del dibujo, rúbrica de Juan de Rada. En la parte inferior del dibujo: (Perdido) *de hueco* / (Perdido)*eter el rretablo* / (Perdido) *de entierro.* / *dos en la pared de hacia los parrales y dos en la* / (Perdido) *balle arriba. No an de tener nenguna labor sino abiertos fasta el cimiento* / *vna ventana con alguna labor en que se pondra una bedriera haçia los parrales*. En el vuelto, a lápiz: *(Burgos) Fresdelval-Jerónimos (leg.1054)* / *Clero-Mapas, planos y dibujos-Nº 229* / *Burgos-Jeronimos-nº 12 Fres del Val*.

12. Escala: No.

13. Observaciones: En el vuelto, se observa un sello, en tinta violeta: *A.H.N.* / *CLERO*; y una etiqueta, escrita a mano, en tinta negra: *A.H.N.* / *CLERO* / *MAPAS, PLANOS Y DIBUJOS* / nº 229.

14. Comentario: Las anotaciones realizadas por los responsables del Archivo Histórico Nacional en la ficha catalográfica del diseño vienen a identificarlo con el de la bóveda de la capilla del conde de Buendía en el monasterio jerónimo de Fresdelval.

Esta circunstancia permite contemplar la posibilidad de que nos encontremos ante un diseño presentado para la construcción de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua en el templo del cenobio, cuyo patronato pertenecía, precisamente, a Martín de Padilla y Manrique († 1602), Adelantado mayor de Castilla (1580), primer conde de Santa Gadea por concesión de Felipe II (1586), y conde consorte de Buendía tras esposar a su sobrina, Luisa de Padilla y Manrique, accidental heredera del linaje de los fundadores de la casa (1596).

El diseño que nos ocupa aparece firmado por un personaje llamado Juan de Rada, cuya identificación resulta especialmente complicada, puesto que el nombre aparece en varias referencias documentales, aludiendo, al menos aparentemente, a diferentes profesionales de la piedra, como el joven natural del valle de Aras (Cantabria) que entró de aprendiz al servicio del maestro de cantería Juan de la Vega del Río en 1558, o el del piedrapiquero homónimo, vecino de Rada (Navarra), que intervino en el puente de Santa María de Burgos en 1584, tras los que ni siquiera estamos en condiciones de reconocer al autor del dibujo. En todo caso, creemos que el instrumento de representación gráfica debió de realizarse antes de que la construcción de la capilla terminara contratándose entre fray Justo de Soto y el maestro Pedro de la Torre Bueras el 11 de noviembre de 1597.

Del análisis de las condiciones, en las que se explicita que las obras tenían que ajustarse a los deseos de Martín de Padilla, patrón del oratorio, se desprende que su materialización última habría de quedar en manos del cantero Domingo de Hazas, que debía ejecutar los trabajos en un plazo de cuatro años, levantando el altar de la capilla *de cara del mayor (...)*, *de suerte que del altar mayor* (se viera) *la imagen*, *y de la capilla y zaguan el altar mayor*, evitando privar de luz al coro. Sin embargo, al final acabará imponiéndose un cambio de orientación para el oratorio, lo que obligará a redactar un nuevo acuerdo, que se será suscrito por fray Luis de Miranda —con poder del Adelantado— y el propio Hazas en ese mismo año.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Sobre los Padilla, su relación con Fresdelval, y sus vínculos con los condes de Buendía, Carrero Santamaría, E., 1999; Rodríguez-Picavea Matilla, E., 2015. Las noticias sobre los acuerdos para la construcción de la capilla, en Mateo Gómez, I., López-Yarto Elizalde, A. y Prados García, J. Mª, 1999, pp. 112-113. Las referencias documentales alusivas a Juan de Rada en González Echegaray, Mª C., Aramburu-Zabala Higuera, M. Á., Alonso Ruiz, B. y Polo Sánchez, J. J., 1991, p. 550, y Domingo Mena, S., 2016, vol. 2, p. 82.

Begoña Alonso Ruiz y Javier Ibáñez Fernández

190. Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Loporzano (Huesca)

1. Título: Proyecto para la construcción de la iglesia parroquial de Loporzano (Huesca).

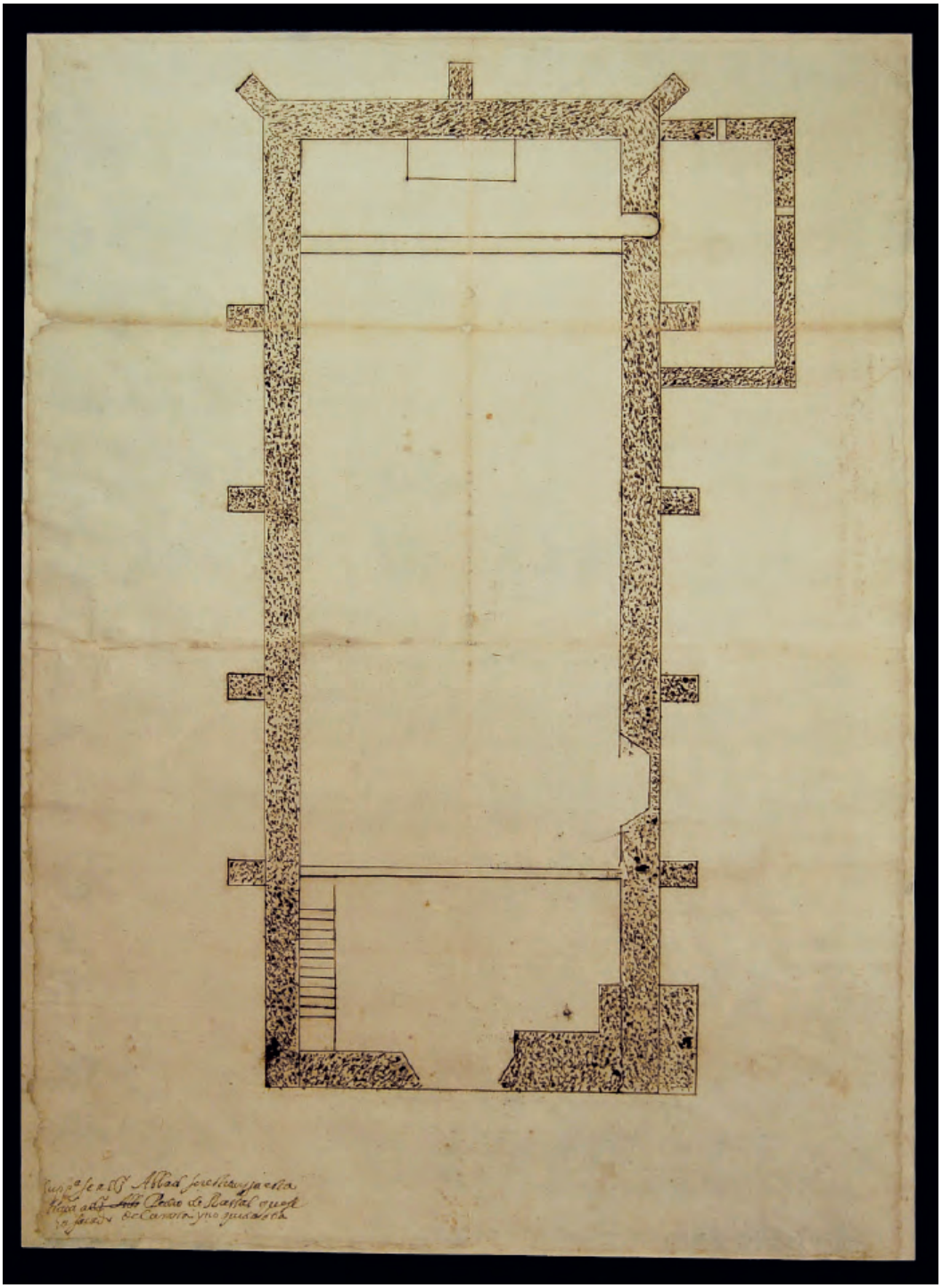
2. Fecha: 1597.

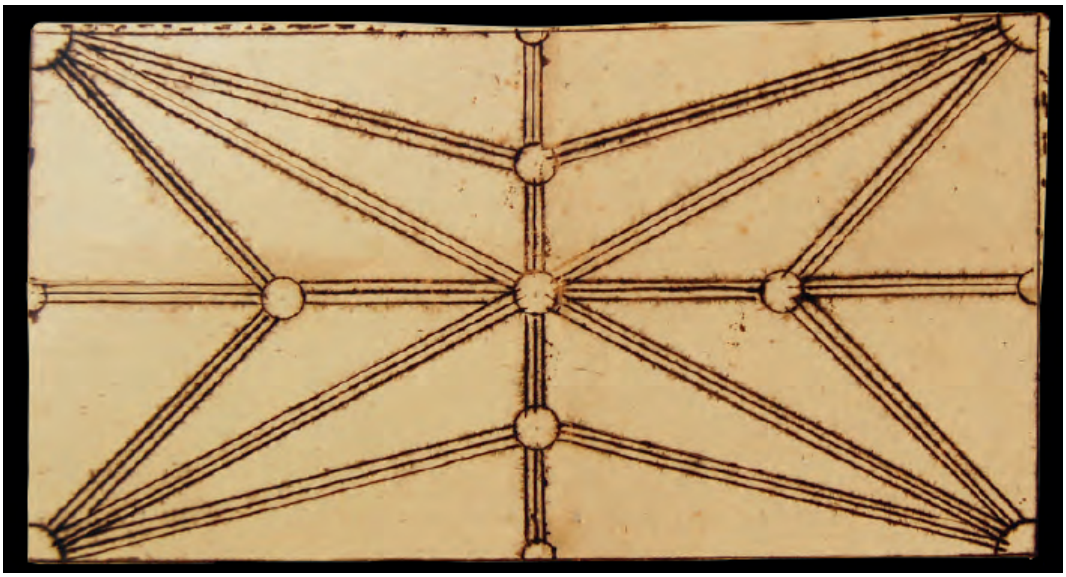
3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Huesca. Archivo Histórico Provincial de Huesca [A.H.P.H.].

5. Signatura: ES/AHPHU - 012212/000011.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata de un juego de dos diseños, uno con la planta de una iglesia de una sola nave, con testero plano, coro a los pies, presbiterio elevado sobre dos gradas, y una sacristía adosada al mismo, en el lado de la Epístola, cuyo acce-





so, de medio punto, se ha representado abatido, en desarrollo en alzado sobre el plano, aprovechando el grosor del muro; y otro pensado para superponerse al primero, a modo de "pestaña" o "lengüeta", seguramente, movible, con el diseño de la bóveda que tenía que voltearse sobre el presbiterio, una bóveda de terceletes de cinco claves, con ligaduras rectas recorriendo sus lomos en las dos direcciones y en todo su desarrollo.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Bueno. Los soportes de ambos diseños han sido restaurados.

9. Técnica: Rasguño previo a regla, y después entintado. El grosor de los muros se ha rellenado con un punteado grueso e irregular.

10. Dimensiones: El diseño de la planta mide 59,2 x 43,5 cm; la proyección del diseño de la bóveda, 8,5 x 15,7 cm.

11. Anotaciones: En el recto, en el extremo inferior izquierdo: *Supplicase al Sor Abbad se restituyga esta traça a*(tachado: *l Sr Abb*) *Pedro de Rassal que se ha sacado de la nota y no queda otra*. En el vuelto, en el lateral izquiedo: *Se supplica al Sor Abbad se restituyga*(tachado: *n a*) *esta traca a Pedro Rassal que se ha sacado de la nota y no queda otra siendo Abbad Reues de Montaragon etc.*

12. Escala: No.

13. Observaciones: Los dos diseños, el de la planta y el de la proyección de la bóveda del presbiterio, forman parte de la capitulación suscrita por Marco Antonio Reves, abad de Montearagón, y Jaime Biota, conservador de sus bienes, con el maestro Beltrán Andreu para la construcción de la iglesia parroquial de Loporzano [A.H.P.H., Pedro Rasal, 1597 (1094), f. 431 (pliego de cuatro hojas en folio, que incluye el texto dispositivo, testificado en el monasterio de Montearagón el 4-V-1597; las fianzas, fechadas en Huesca el 8-VI-1597, y el albarán por la primera paga, extendido en Huesca el 15-VIII-1597)]. La hoja con el dibujo de la planta, sobre la que debía de situarse la "pestaña" o "lengüeta" con la proyección de la bóveda del presbiterio, figuraba como f. 432, pero se extrajo del protocolo.

14. Comentario: Marco Antonio Reves, abad de Montearagón, y Jaime Biota, conservador de sus bienes, contrataron con el maestro Beltrán Andreu, *albañir* vecino de Huesca, la construcción de la iglesia parroquial de Loporzano, localidad sometida a la jurisdicción del monasterio altoaragonés, el 4 de mayo de 1597. El texto dispositivo del acuerdo se ilustró con un juego de dos diseños ideados para funcionar conjuntamente, el de la planta y el de la proyección de la bóveda del presbiterio, que, entendido como una suerte de "pestaña" o "lengüeta" móvil, debió de realizarse para superponerse al primero.

Tal y como se recoge en la capitulación, el maestro se comprometió a *derrocar la yglesia* (preexistente) *hasta los fundamentos dexando solamente la frontera de la puerta principal como esta*, para, inmediatamente después, abrir unos cimientos *de seys palmos de hondo debaxo el suelo de la yglesia*, *para haçer y fundar el alaçet*, esto es, el fundamento del nuevo edificio. Asimismo, Andreu se avino a construir los muros con *piedra picada de punta de dos ladrillos de grueso* hasta los seis palmos, y con tapia a partir de esta cota, procurando su perfecta imbricación con los estribos, que tenían que levantarse con *piedra picada* hasta sus *difinimiento*(s) y *basante*(s), para proyectarse hasta el rafe mediate unos pilares de ladrillo *con sus trabas para abraçar las tapias*. La capitulación también contemplaba voltear entre los contrafuertes los arcos sobre los que debía *cargar la bobeda —de ladrillo— de la yglesia*; unos arcos que habrían de desarrollarse en el grosor de los muros, *assidos* con los elementos de contrarresto.

Con respecto a las bóvedas, la concordia no desliza más detalles que el referido a la que tenía que voltearse sobre el presbiterio, que debía realizarse *con cinco llaues*, *conforme la traça que para ella se* (había) *dado*, en referencia, sin lugar a dudas, al diseño reflejado en la "pestaña" o "lengüeta" que acompaña a la planta, pero sí que establecía que el tejado se dispusiera directamente sobre el trasdós de las bóvedas, *sin falsa cubierta*, *enrasando todas las hijadas de dicha bobeda con tierra bien pisada de manera que el tejado se* (pudiera) *bien asentar y se* (asentase) *con su lodo y teja como* (era) *uso y costumbre*.

El maestro también se comprometió a levantar un coro elevado a los pies, a realizar un púlpito, a enladrillar el suelo, a *lauar y pincelar toda la yglesia con pinceladura de palmo a palmo*, *dexando el anchario al tercio*, *o como mejor paresciere*, y a intervenir tanto sobre la sacristía como sobre el campanario. Asimismo, se avino a entregar la obra para el mes de junio de 1598, aceptando una remuneración de veintidós mil sueldos dineros jaqueses —que habrían de hacerse efectivos en cuatro pagas de cinco mil quinientos sueldos cada una—, a los que podrían añadirse *mil sueldos mas* si la obra una vez terminada satisfacía a los contratantes. Además, tal y como se le exigía, presentó como fianzas a Martín Coscón, ciudadano de Huesca, y al mercader Antonio Fermat, habitante en la misma ciudad, el 8 de junio de 1597, y reconoció haber recibido los cinco mil quinientos sueldos correspondientes a la primera paga por sus trabajos el 15 de agosto de ese mismo año.

Carecemos de cualquier otra información que permita seguir el proceso constructivo del templo. En este sentido, tan solo puede señalarse que, tal y como se desprende del análisis de las anotaciones recogidas tanto en el recto como en el vuelto del diseño que recoge la planta del edificio, al menos este instrumento, que había quedado en manos del notario, fue entregado al abad de Montearagón en algún momento, dado que ambas inscripciones vienen a reiterar la súplica para que el religioso lo restituyera al escribano; petición que fue atendida, ya que el diseño terminó volviendo a sus manos.

En todo caso, el análisis de la fábrica tal y como ha llegado a nuestros días permite intuir que el maestro debió de atenerse a lo acordado. Ahora bien, conviene advertir que acabará resolviendo la crucería del presbiterio conforme a un diseño sensiblemente diferente al propuesto en la "pestaña" o "lengüeta", con diagonales, terceletes tan solo en los lados largos, y con ligaduras rectas uniendo la clave polar tanto con aquellas en las que se funden los terceletes, como con los puntos medios del tramo, en sentido perpendicular al eje direccional del templo, y que optará por cubrir el resto de la nave con cuatro tramos de crucería simple.

15. Unidades de descripción relacionadas: Tal y como ya se ha señalado en el apartado "Observaciones", los dos dibujos, el de la planta y el de la proyección de la bóveda de la capilla mayor, forman parte del contrato firmado por Marco Antonio Reves, abad de Montearagón, y Jaime Biota, conservador de los bienes del monasterio, con el maestro Beltrán Andreu para la construcción de la iglesia de la localidad de Loporzano [A.H.P.H., Pedro Rasal, 1597 (1094), f. 431 (pliego de cuatro hojas en folio, que incluye el texto dispositivo, testificado en el monasterio de Montearagón el 4-V-1597; las fianzas, fechadas en Huesca el 8-VI-1597, y el albarán por la primera paga, firmado en Huesca el 15-VIII-1597)]. Asimismo, conviene advertir que la hoja con la representación de la planta, sobre la que debía de disponerse la "pestaña" o "lengüeta" con la proyección de la bóveda del testero, figuraba como f. 432, pero se extrajo del protocolo:

/f. 431 r/ *Capitulacion conforme la qual se ha de haçer la yglesia de Loporçano / Primo se a de derrocar la yglesia hasta los fundamento dexando solamente la frontera de la puerta principal como esta. / Ittem se a de abrir fundamentos de seys palmos de hondo debaxo el suelo de la yglesia el qual a de ser para haçer y fundar el alaçet y a de rodear esse fundamento*

toda la yglesia (tachado: *quitado que si a la mano drecha se pudiere cargar sobre el alaçet que ahora tiene la pared de essa mano no abra para que ay abrir fundamento sino solo para los estribos para los quales se abrira de los seys palmos arriba dichos debaxo del suelo de la yglesia*). */ Auierto este fundamento se a de fundar alaçet de seys palmos de gruesso muy firme de piedra çaborras y cal hecha con graua bien grassa de suerte que ese alaçet sea tan bueno y tal que sobre el se puedan cargar las paredes y boveda de la yglesia hiçiendo tanbien dicho alaçet y fundamento fuera de essa gordez cinco palmos mas a fuera donde se an de fundar los estribos los quales an de tomar toda la gordez de la pared y esos cinco palmos mas afuera en gruesso y quatro en ancho. / Mas hecho esso se a de cargar sobre dicho alaçet pared de piedra picada de punta de dos ladrillos de grueso y esta a de subir seys palmos sobre dicho alaçet y suelo de la yglesia y a de rodear dicha pared hecha como dicho es toda la yglesia y juntamente se an de hacer atados con dicha pared los stribos donde an de cargar los arcos los quales* (entre líneas: *estribos*) *an de ser onçe es a sauer a cada lado quatro y a la cauecera de la yglesia a cada cantonada uno y otro en el medio. / Mas hecha la dicha pared de piedra ay arriba se a de subir de tapia de la mesma gordez de muy buena tierra con dos caras de argamassa* (entre líneas: *de cada parte dos dedos de argamassa*) *la qual tapia a de // subir trabada con los stribos de manera que dellos salgan de trecho a trecho algunas piedras largas que aten dicha tapia con la pared y stribos los quales stribos an de subir assi atados con dicha tapia cinco palmos menos que el alto de dicha pared y lo que restare de ay al raphe de la yglesia se subira de pilar de ladrillo con sus trabas para abraçar las tapias. / Ittem todos los estribos del alto y gordez arriba dicha an de ser de piedra picada hiciendo en el alto dellos su difinimiento y basante como es costumbre. / Mas se an de boluer de estribo a estribo en lo alto de la pared arcos de ladrillo, o, piedra de ladrillo y medio de ancho y uno de alto sobre los quales arcos se a de cargar la bobeda de la yglesia la qual a de ser de ladrillo, con quatro arcos de lo mesmo de ladrillo y medio de ancho y uno de alto los quales an de ir trauados con la misma bobeda que ha de ser de medio ladrillo de gruesso asentada con algez. / Ittem los sobredichos quatro arcos an de ser de tal manera vueltos que debaxo del redondo dellos en el interior de la yglessia no salgan nada sino que bayan cargados sobre la gordez de la pared subiendolos del fundamento assidos con los stribos y dexando al principio del redondo sus mensulicas, o, cornija y de ay arriba por todo su redondo saldran debaxo la bobeda dichos quatro arcos lo que conuiene a arbitrio del mastro de manera que la bobeda parezca bien agraciada. / Mas se a de haçer un raphe de ladrillo y teja con algez alderredor de toda la yglesia y cubrir dicha yglesia sobre la misma bobeda sin falsa cubierta enrasando todas las hijadas de dicha bobeda con tierra bien pisada de manera que el tejado se pueda bien asentar y se asiente con su lodo y teja como es uso y costumbre y sus cerros alderredor de todo el tejado de argamasa y ladrillo y la corona de arriba sera de tejas grandes y la misma argamassa el raphe sobredicho a de ser de cinco filadas* (con otra letra: *y que se pongan unas canales de tejas una en cada juego*). */ Mas todos los raphes an de ser çaboyados con algez de çedaço. // A de quedar la yglesia de ciento y catorçe palmos de largo en hueco y trenta y ocho de ancho, en bacio y el alto desde el suelo enladrillado de la yglesia hasta la corona de la bobeda de quarenta y seys palmos en bacio la qual altaria de la yglesia se entiende que a de ser de dichos quarenta y seys palmos despues que el suelo de la dicha yglesia este alçado a nivel de la calle. / Mas se a de haçer el coro sobre el arco de la puerta de la yglesia compartiendo el altario de dicha yglesia desde el suelo del coro para arriba y baxo de manera que quede en un alto raçonable y no ocupe ni affee la entrada ni puerta de la yglesia y para haçer el dicho coro se a de boluer un arco de ladrillo, o, piedra de stribo a stribo* (entre líneas: *el qual arco a de ser de gordaria de ladrillo y medio*) *sobre el qual se a de enfustar el coro con sus quartos boçellados y bueltas de algez emparejando las contrabueltas con argamassa y cascos y sobre aquellas su suelo de algez tomando dicho suelo todo el ancho de la yglesia y hiciendo la escalera a la parte que mas conuenga de quatro, a, cinco palmos de ancho con su antipecho y coluna al suelo y las bueltas baxo el coro se labaran con algez blanco de çedaço y en dicho coro se ara una lumbrera como una, o, a la parte y lugar que mas conuiniere. / Mas sobre el arco de el coro se a de echar su antipecho de balagostres torneados con sus soleras labradas y una cornisa en la frente dellas los quales balagostres an de star de palmo a palmo y cinco palmos en alto y sobre ellos su quarto labrado y cornixa en la frente. / Mas se a de enladrillar toda la yglesia y subir el suelo della a nivel de la calle dexando el preuiterado con dos gradas mas alto y pasar el ara del altar a la*

caueçera del mesmo altario y talle que ahora tiene y sobre el asentar el retablo arrimandolo con tres trauas bien firme a la caueçera de la yglesia como conuiene. / Mas se a de lauar y pincelar toda la yglesia con pinceladura de palmo a palmo dexando el anchario al tercio, o, como mejor paresciere. / Mas se a de alargar la sacristia de manera que tome el presuiterado todo y lo que la yglesia se alarga juntandola con la que ahora esta y del mesmo anchario abriendo puerta donde mas conuenga con su arco dandole algun talle graçioso y cubriendola con sus quartos y bueltas y su texado al mesmo vertiente que ahora tiene lavando las // paredes della con buen algez blanco y enladrillando el suelo y mudando el caxon de los hornamentos y asentandolo con algez donde mas conuiniere. / Mas se a de hacer un pulpito llano lauado de algez a la parte que mejor paresciere con (tachado: *escaleras*) *antepecho* (tachado: *en ella*) (entre líneas: *y escalera*) *de dos palmos y medio hasta tres de* (tachado: *gradas*) *ancho. / Mas en el campanar a la parte del ciminterio se a de haçer un arco de* (tachado: *ladrillo*) *piedra de dos ladrillos de ancho y uno y medio de alto asentado* (tachado: *con algez*) (entre líneas: *como conuiene*) *desde el primer stribo hasta* (entre líneas: *la*) *cantonada del campanar sobre el qual se a de subir pared de lo mesmo que se hiçiere el arco,* (tachado: *ladrillo, o, piedra*) *de la misma gordez para asentar las dichas campanas pequeñas hiciendoles sus ventanajes a la medida de las campanas. / Mas se a de subir el campanar al quadro que ahora tiene lo que fuere menester para que las campanas queden cinco palmos sobre el cauallon del tejado y esta obra del campanar a de ser* (tachado: *de ladrillo*) (entre líneas: *toda*) *de piedra en las dos telas de las campanas de la mesma gordez como dicho es deshiciendo las dos cantonadas de la pared de piedra que ahora estan las campanas mayores y abaxandolas hasta el suelo de los ventanajes de dichas campanas y boluiendolas a subir bien trauadas con la demas obra que quedare y hiciendo ventanajes del altario conuiniente para asentar las dichas dos campanas mayores en el altario que an de star conforme esta dicho, las otras dos telas seran de medio ladrillo con algez dexando a cada parte las ventanas que pudiere hauer para esconjurar y subido dicho campanar lo que conuenga y assentados dos puentes de pilar a pilar a la parte de dentro de las paredes de media rejola para cargar el raphe y tejado se ha de haçer su raphe de ladrillo y algez de* (tachado: *cinco*) *quatro hiladas sobre el qual se cubrira el campanar a quatro vertientes y abaxo se hechara un suelo para las campanas en ladrillado y en el tejado se hecharan sus cerros de argamassa y ladrillo. / Ase de haçer la caueçera de la yglesia de cruçeria con cinco llaues conforme la traça que para ella se a dado y se ha de haçer una lumbrera en ella a la parte del ciminterio con sus alabastros y en lo demas de la yglessia las demas que conuinieren para que dicha yglesia quede con harta luz y dicha lumbrera que se a de meter en la cauecera* (entre líneas: *con alabastro*) *a de ser de seys palmos de largo y quatro de ancho* (con otra letra: *y esta ha de ser de baçio y mas ha de tener el archete y buelta*). */ Mas en el ciminterio sobre la puerta se boluera a haçer el cubertiço y tejado como ahora esta y se dexara acauada toda la obra la yglesia limpia y desenbaraçada. / Mas toda la dicha obra se a de dar en perfecion acauada como conuiene de manera que este segura y fime a conocimiento de dos maestros nombrados por la parte de Montaragon. // Ittem a de dar acabada dicha obra el maestro por todo el mes de* (tachado: *mayo*) (entre líneas: *junio*) *primero veniente de mil quinientos nouenta y ocho. / Ittem se le da por haçer dicha obra y poner todos los materiales y quanto fuere necesario para la perfection della que todo lo a de dar y poner el dicho maestro a sus costas y por todo lo sobre dicho se le da* (con otra letra: *veinte y dos mil sueldos y si paresciere a Jayme Biota ho al abbad de Montaragon ho al que de los dos fuere biuo acabada la dicha obra que merece mil sueldos mas quede ha su arbitrio y facultad de los el mandarle dar dichos mil sueldos de manera que sean vente y tres mil sueldos*) (con la letra del resto del texto dispositivo: *los quales*) (tachado: *se le pagaran en*) (con otra letra: *dichos veinte y dos mil sueldos se le pagaran en quatro tandas la primera al principio de la obra la segunda hechos todos los alaçes debaxo yençima de tierra la tercera vuelta la bobeda la quarta acauada toda la obra que es cada paga de las dichas de cinco mil y quinientos sueldos*). */ Ittem se le da al dicho maestro todo el despojo de la yglesia vieja assi de piedra como de madera hierro ladrillo y teja. / Ittem a de dar dicho maestro fiancas* (entre líneas: *suficientes y idoneas*) *que cumplira todo lo sobredicho de la forma y manera que sta arriba referido so pena que si el no cumpliere todo lo sobredicho el abbad, o, cassa de Montaragon lo pueda hacer cumplir y acauar con la perfection que se requiere a sus costas del dicho maestro. /*

(Al margen: *Capitulacion y concordia*) *Die quarto mensis may anno M.D.LXXXXVII apud monasterium*

Montis Aragonum, ante la // presencia de mi notario y testigos infrascritos parecieron personalmente el muy Ill^e^ y R^mo^ S^or^ don Marco Antonio Reues abbad del dicho monasterio como abbad sobredicho (tachado: *y*) *en aquellas mejores via modo y forma que hacerlo puede y Jayme Biota ciudadano Osce assi como conseruador y sequestrador real que es de todos los bienes rentas y derechos de la mensa capitular fabrica y almosneria de dicho monasterio de Montearagon de la parte una y mase Beltran Andreu albañir Osce vezino de la parte otra, las quales partes y cada uno dellos dixeron que dauan firmauan y asigurauan como de fecho dieron firmaron y assiguraron en poder y manos de mi dicho notario la presente* (tachado: *y supra proxime con*) *cedula de capitulacion y concordia en et acerca las cosas en aquella contenidas etc a la qual las dichas partes y cada una dellas por lo que le toca, se obligaron, etc et aun prometieron y se obligaron respectiue ad iuuicem et uiceuersa en los dichos nombres a tener y cumplir etc todas y cada unas cosas contenidas en la dicha y presente cedula etc que a cada una dellas respectiue ad iuuicem te uiceuersa se les esguarda y esguardara a cumplir etc y de no contrauenir etc et a cumplir cada una dellas dichas partes lo que le toca etc obligaron a sauer es el dicho Sor Abbad, y conseruador y sequestrador los bienes y rentas de la dicha mensa capitular y fabrica de Montaragon y el dicho Beltran Andreu su persona y bienes etc los quales bienes por las dichas partes obligados que fueron hauer y huuieron por nombrados y conffrontados etc querientes etc fiat con clausulas de precario constituto apprehension maniffestacion inuentariacion // obtener etc et aun yo dicho masse Beltran Andreu quiero que fecha, o, no fecha etc renunciacion y submission de jueces etc et juraron por Dios etc el dicho Sor Abbad in pectore ect ex quibus etc fiat large etc ut deuet etc. / Testes Mossen Pedro Corona presbiterio residente en el dicho monasterio de Montaragon y Juan de Puertolas domiciliado Osce. /*

(Al margen: *Fianças*) *Die octauo mensis junii anno M.D.LXXXXVII Osce que yo masse Beltran Andreu arriba nombrado atendiente y considerante que en fuerza de la presente capitulacion tenga obligacion de dar fiancas suficientes e ydoneas que cumplire todo lo sobredicho contenido en la dicha capitulacion y concordia de la forma y manera que esta en aquella refferido so pena que si yo no cumpliere todo lo sobredicho el Sor Abbad, o, cassa de Montaragon lo pueda hazer cumplir y cavar con las purifficacion* (sic) *que se requiere a costas de mi dicho mase Beltran segun consta por la supraproxime continuada capitulacion y concordia por tanto cumpliendo con el sobredicho doy en fianzas y principales cumplidores y pagadores a todas cossas que a mi me incumben y esguardan y incumbiran y esguardaran tener guardar y cumplir en la dicha supraproxime capitulacion y concordia y juxta el tenor de aquella a sauer es a Martin Coscon ciudadano de la ciudad de Huesca y en aquella domiciliado y a Diego Antonio Fermat mercader hauitante en la mesma ciudad que presentes son et nosotros dichos Martin Coscon y Diego Antonio Fermat que presentes somos de grado etc tales fianças y principales cumplidores y pagadores con el dicho mase Beltran Andreu y sin el juntamente de por su y por el todo a todas y cada unas cosas contenidas en la dicha capitulacion // y concordia que al dicho mase Beltran Andreu se le esguarda tener y cumplir deuidamente y segun fuero nos constituymos prometemos ser etc et a cumplir lo sobredicho* (entre líneas: *y contenido en dicha capitulacion*) *etc obligamos nuestras personas y bienes y de cada uno de nos etc los quales hemos por nombrados y confrontados etc querientes que sea especial y surta etc fiat con clausulas de precario constituto apprehension manifestación inuentariacion obtener fecha, o, no fecha etc con renunciacion y submission de juezes etc et juramos por Dios etc ex quibus etc large fiat etc ut deuet etc. / Testes Hernando Abbadia albañir y Martin de Naballas labrador Osce habitadores. /*

(Al margen: *Ap^o^ & alb*) *Die decimo quinto mensis augusti anno M.D.LXXXXVII Osce que yo dicho Beltran Andreu de grado etc attorgo hauer reciuido del dicho Jayme Viotta sequestrador y conseruador sobredicho cinco mil y quinientos sueldos jaqueses los quales son por la primera tanda de los veynte y un mil sueldos arriba mencionados se me da por la obra sobredicha y contenida en la sobredicha capitulacion y porque de los dichos cinco mil y quinientos sueldos estoy pagado a mi volutnad renunciante etc ottorgo el presente publico albarana ex quibus etc large fiat etc ut deuet etc. / Testes Juan Lopez de Porros menor y Josephe Lopez labradores Osce vezinos.*

16. Bibliografía: Pallarés Ferrer, Mª J., 1987.

Javier Ibáñez Fernández

191. Proyecto para el frente del coro alto de la iglesia de San Pedro de Ansó (Huesca)

1. Título: Proyecto para el frente del coro alto de la iglesia de San Pedro de Ansó (Huesca).

2. Fecha: 1597.

3. Autor: Bartolomé de Hermosa.

4. Localización: Ansó. Archivo Municipal de Ansó [A.M.A.]. Protocolo de Miguel López de Ansó, 1597, ff. 182 r y 183 r.

5. Signatura: 183 (signatura antigua); 10 (signatura actual).

6. Descripción, alcance y contenido: Diseño del frente del coro alto y detalle del intradós del arco carpanel que lo sustenta con su decoración.

7. Soporte: Hojas de papel verjurado.

8. Estado de conservación: Doblada e inserta en el protocolo arriba citado, presenta alguna rotura en los dobleces y mancha leve de humedad. Requiere restauración.

9. Técnica: Dibujo a tinta negra, trazado mediante regla, compás y a mano alzada. Se aprecia la huella de la punta de apoyo del compás para el trazado de las secciones de circunferencia del arco carpanel.

10. Dimensiones: 37 x 35,5 cm (incluida la parte doblada cosida al protocolo).

11. Anotaciones: En el recto, abajo, en el centro, figura la rúbrica del obispo de Jaca: *M. Eps. Jaccent*.

12. Escala: No.

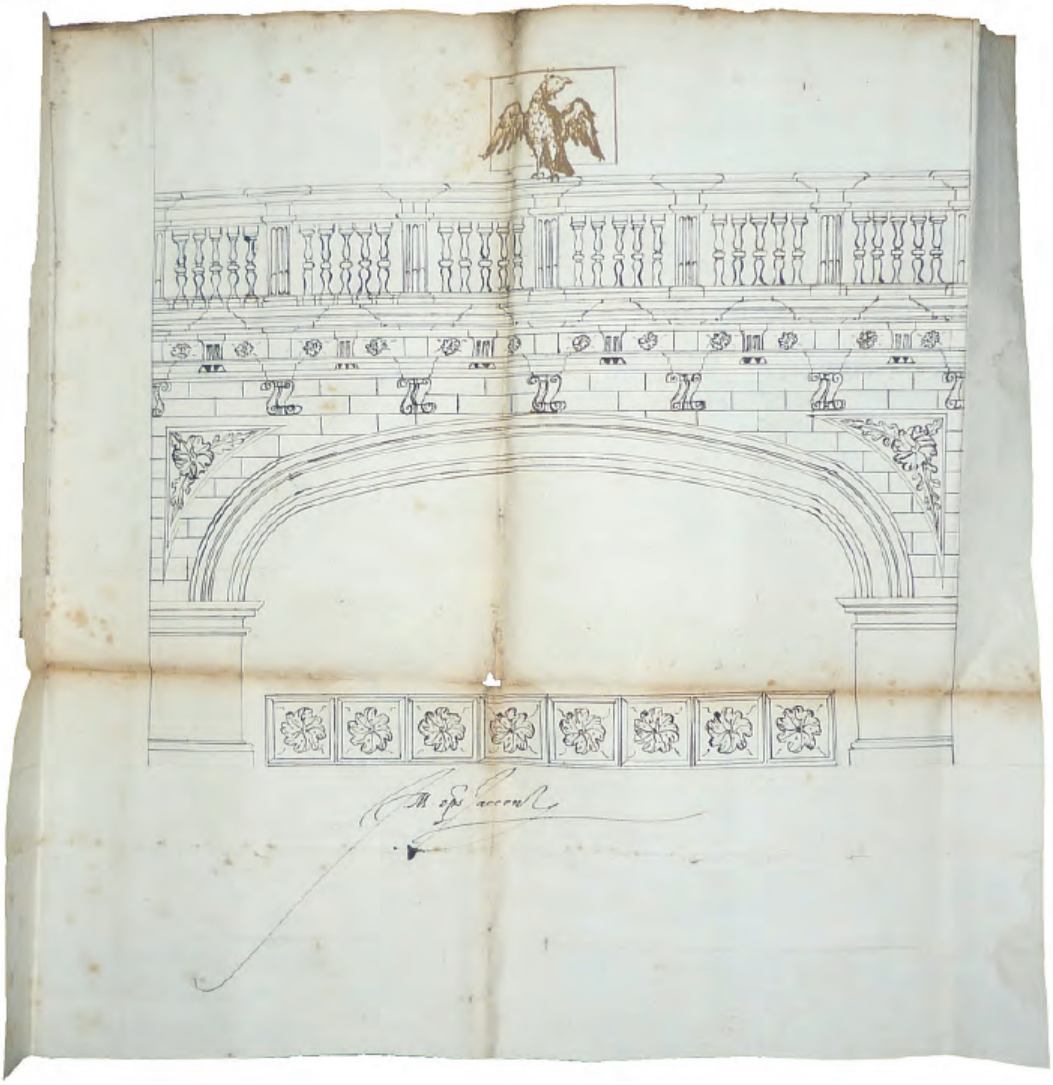
13. Observaciones: Este proyecto para el coro alto de la iglesia de San Pedro de Ansó se encuentra inserto en la capitulación para la realización de dicho coro y de la *lonjeta* de acceso, junto con la licencia de obra, ambos enviados por el obispo de Jaca.

14. Comentario: Según pudo documentar Philippe Moreau, la iglesia de San Pedro de Ansó se encontraba en construcción en 1570, momento en el que posiblemente ya se habían cerrado sus bóvedas de crucería estrellada a falta de su enlucido, pincelado y colocación de los florones de madera, encontrándose acabada en lo esencial en 1580, año en que tuvo lugar su consagración. En su fábrica trabajó Esteban de Olariaga, maestro de cantería vasco, que se instaló con su familia en la villa y contó con la ayuda de otros canteros de igual procedencia, entre ellos Domingo de Ochea, Chea, o Bengochea, que, a su muerte, completaría algunas obras anexas, como la escalera de la torre.

En la visita pastoral realizada el 26 de mayo de 1597, el obispo de Jaca, Malaquías de Asso, ordenaba que se acabara cuanto antes lo que faltaba de la iglesia, que se hiciera a tono con lo ya construido y que el gasto se cargara a los bienes de la primicia. Este mandato episcopal está en directa relación con el encargo hecho pocos meses después del coro alto y la *lonjeta* de acceso a la iglesia, plasmado en la capitulación inédita que transcribimos, firmada ante notario el 17 de noviembre, entre el vicario, racioneros y jurados de la villa de Ansó y el maestro cantero Bartolomé de Hermosa.

Insertos en dicho documento notarial se encuentran el diseño, asimismo inédito, del frente del coro y el texto de la licencia de obra, firmados ambos por el obispo, lo que nos hace suponer que fue dicho prelado quién no solo ordenó que se abordara con prontitud la obra, sino que, además, impuso que la hiciera el citado maestro (dice en la licencia escrita de su puño y letra: *Bartholome de Hermosa va a concluyr la obra, es hombre muy honrrado y recebire mucho contento en todo lo que con el se heziere*), con el que Malaquías de Asso debía de tener cierta relación, puesto que aquel ya residía en Jaca, y porque, a partir de 1598 habría de ser quien llevara a cabo la construcción de las bóvedas de crucería de la nave central de su catedral, siguiendo el diseño entregado por Juan de Bescós.

En la capitulación de 1597 se fijaban todos los acuerdos establecidos entre ambas partes. Se expresaba que el maestro cantero tenía que hacer el coro y la *lonjeta* de entrada a la puerta principal, y que ambas obras tendrían que ser tasadas una vez terminadas por dos peritos en cantería, nombrados uno por cada una de las partes. Respecto al coro se fijaba su realización en dos años, que comenzarían a contar a partir de la Pascua de Resurrección de 1598, y se acordaba el pago mediante la arrendación de los frutos de la primicia, en las mismas condiciones en las que todavía se le estaban pagando al cantero Domingo Ochea las obras que había realizado, consignán-



dosele un total de 4.000 sueldos jaqueses y hasta que se le satisfaciera completamente la cantidad en la que la obra fuera tasada, extrayendo tan solo lo que faltare del pago de las campanas y los *setenta escudos de a diez reales* necesarios para la luminaria y otros gastos de la iglesia, que Hermosa tendría que abonar en dos tandas, para San Miguel de septiembre y para la Navidad.

La obra del coro debía hacerse toda de cantería y *a lo romano*, conforme al diseño presentado. El arco y el antepecho tenían que construirse de *piedra franca, (…) con su moldura bien ordenada y el alquitrabe, friso y cornisa por la orden dorica*; la bóveda bajo este de *piedra tosca a lo romano*; y el suelo del coro de madera y enladrillado, con las vigas insertadas a *cola de milano* en la pared y encima del arco. Finalmente se establecía que los materiales necesarios para su fábrica, como eran la *piedra franca, piedra tosca, calzina, arena, agua, piedra biva desta tierra, madera para andamios, zimbrias, cuezos y portaderas*, los

proporcionaría la parte contratante, depositándolos en la plaza de la iglesia, aunque era el cantero quién debía sacar los diferentes tipos de piedra a su costa.

El diseño presentado por Bartolomé de Hermosa muestra el frente del coro, elevado sobre un amplio arco carpanel de tres centros, apeado sobre gruesos pilares, ambos finamente moldurados, con sus albanegas decoradas con florones y acantos. Se remata con un entablamento dórico que avanza bajo los siete pilares de la barandilla superior y se apoya en ménsulas en forma de doble roleo, con su correspondiente arquitrabe y cornisa también moldurados, y friso intermedio con sus triglifos con gotas y metopas, ornamentadas con florones. Se termina con un antepecho en el que se alternan siete pilares estriados de sección cuadrada con seis agrupaciones de cinco barrotes abalaustrados, de forma bulbosa sobre otra de igual perfil invertida en simetría, separadas por un anillo, y se concluye en el centro con un águila explayada de bulto, sobre la que se dispone una piedra plana ligeramente inclinada, a modo de atril, destinada a apoyar los libros del coro. Bartolomé de Hermosa añade además el dibujo del intradós del arco carpanel, con el detalle de los casetones moldurados, decorados con florones.

Sin embargo, en la materialización de este diseño Hermosa hizo algunas modificaciones. Cambió el ornato previsto para las albanegas por dos relieves cuadrados con las imágenes de medio cuerpo de San Pablo (a la izquierda), con la espada, y San Pedro (a la derecha), con las llaves. Modificó el orden del entablamento, sustituyéndolo por otro jónico, con un friso corrido en el que se alternan bucráneos, cabezas de querubines alados, máscaras y motivos vegetales, apoyando los avances del entablamento bajo los pilares del antepecho en ménsulas con una decoración figurativa. Y eliminó el águila central del atril del remate del antepecho, sustituyéndola por dos piedras planas inclinadas más sencillas, que, en todo caso, tendrían esta misma función.

Philippe Moreau publicó tres documentos notariales que vienen a completar lo expresado en la capitulación sobre esta obra del coro. El primero es una "Adición" de 1600 al contrato notarial de 1597, en la que se insertaron los diseños de las bóvedas de crucería estrellada que debían elevarse bajo el coro y en la lonja de acceso (ficha nº 197). El segundo, de 1601, es el de la tasación de ambas obras realizada por los dos peritos nombrados (Miguel Recondo, de Sangüesa, y Miguel de Garayzabal, de Viana), que no solo nos aporta la cantidad estimada por estas fábricas (2.293 libras jaquesas, ya que se restaron 1.000 por los materiales entregados por la villa), sino que además nos informa de los trabajos por los que se pagaba a Bartolomé de Hermosa (sacar la piedra de las canteras, labrarla, asentarla, hacer el acabado, pincelar, empedrar la *lonjeta*, entablar el suelo del coro, revocar el frente de este, las pilastras y otras cosas). Y el tercero, de igual fecha que el anterior, en el que se expresa el coste del acarreo de los materiales aportados por la villa.

Bartolomé de Hermosa fue un conocido cantero cántabro, natural de Liérganes, en la comarca de la Trasmiera, cuyo trabajo está documentado en Galicia, Burgos, León, Cantabria y Aragón, aunque lo extenso del área geográfica por la que se movió plantea la duda de si se trata del mismo maestro o de dos del mismo nombre. En 1597 residía y estaba ya trabajando en Jaca, el mismo año en que contrataría la obra de Ansó, asumiendo al siguiente el encargo de la catedral jaquesa y realizando un poco después diversas obras en las parroquiales de Hecho (1601) y Urdués (1601), contratando el proyecto de la iglesia de Panticosa (1603), que no llegaría a construir, o el de un puente sobre el río Flumen en el camino entre Huesca y Barbastro, a la altura de Quicena (1604).

15. Unidades de descripción relacionadas: Capitulación entre el vicario, racioneros y jurados de Ansó y Bartolomé de Hermosa, maestro de cantería, para hacer el coro alto y la lonja de acceso de la iglesia de San Pedro de Ansó [A.M.A., Protocolo de Miguel López de Ansó, 1597 (183 —signatura antigua—; 10 —signatura actual—), ff. 181 r-186 v (Ansó, 27-XI-1597)]:

/f. 181 r/ (Al encabezamiento: *Die vicessimo septimo mensís novembris Anno MDLXXXXVII in villa de Anso*) / (Al margen: *Capitulaçiō*) / *Eisdem die loco mense et anno quibus ante la presencia de mi Miguel Lopez de Anso notario y testigos infrascriptos comparecierō y fueron personalmente constituydos los Rdos Mosen Matias de Suesa Vicario siquiere Economo de la Iglesia de Señor San Pedro de la villa de Anso mosen Miguel de Jacca mosen Domingo Lopez mosen Antonio Romeo y mosē Pasqual Lopez reçioneros de dicha Iglesia* (tachado: *de una parte*) *Pasqual Gorria Domingo Samitier y Miguel de Suesa jurados de la Villa de Anso de la* (tachado: *parte otra*) *una parte y*

Bartholome de Hermosa maestro de Canteria residente en la ciudad de Jacca y de pnte hallado en Anso de la parte otra las quales dichas partes y qualquiere dellas dixeron tales y semejantes palabras en effecto contenientes vel quasi que entre las dichas partes havia sido tratada cierta concordia y capitulaçiõ açerca del coro que se ha de hazer en la dicha Iglesia de Señor San Pedro en la villa de Anso y assi mesmo de la lonjeta que se ha de hazer en la puerta principal de dicha Iglesia (entre líneas: *a la parte de afuera*) *la qual capitulaçion y concordia es del tenor siguiente* / *Primeramente el dicho Bartholome de Hermosa* / f. 181 v/ *se obliga y toma a su cargo de hazer el coro de dicha Iglesia de Señor San Pedro de la dicha villa de Anso conforme a la traza que ha dado en el papel que ha presentado a los dichos racioneros y jurados firmado del Rmo Señor Don Malachias de Asso obispo de Jacca* / *El qual papel de dicha traza y la licencia del dicho Señor obispo* (entre líneas: *escrita y firmada de su propia mano*) *para hazer dicho coro y que lo que costare se pague de la premicia de dicha Iglesia son los abaxo insertos y son del tenor siguiente* /f. 182 r-v (aquí se inserta el diseño del frente e intradós del arco rebajado del coro de la Iglesia de San Pedro de Ansó, firmado y rubricado: *M. eps. Jaccent*)/ /f. 183 r-v [Licencia inserta del obispo con el siguiente texto: *Bartholome de Hermosa va a concluyr la obra, es hombre muy honrrado y recebire mucho contento en todo lo que con el se heziere y en lo de la primicia se le podra arrēdar como con el lo tiene tractado la Villa y como mejor este a la iglesia* / *Al Señor Padre y a essos S^es^ me encomiende mucho N^ro^ S^or^* / *De Jacca 5 de nov^bre^* / (firmada y rubricada: *M. eps. Jaccent*). En el vuelto se lee a quien va dirigida: *A Mossen Antonio Romeu Racionero de Anso*, conservándose también el sello oval del obispo Malaquías de Asso que muestra un escudo de cueros recortados con el capelo episcopal y las armas de su familia: tres conchas de plata sobre campo de azur, en torno al cual puede leerse parte del lema que adoptó: *TUTE MEA*] /f. 184 r/ *El qual dicho coro* (tachado: *ha de*) *ha de hazer todo de canteria y piedra franca lo ques el arco y antipecho del dicho coro y la bobeda de piedra tosca y la hechura del a lo romano conforme a la dicha traza* / *La qual obra de dicho coro se obliga hazer y darla acabada y perfecionada dentro tiempo dos años continuos que principiaran a correr el dia y fiesta de Pasqua de Resurreccion primero beniente del año mil quinientos noventa y ocho.* / *Item es condiçion que los materiales para dicha obra como son piedra franca, piedra tosca, calzina, arena, agua, piedra biva desta tierra, madera para andamios, zimbrias, cuezos y portaderas, se las hayan de dar los dichos* (entre líneas: *vicario*), *racioneros y jurados en la plaza de la Iglesia dicha y el dicho Bartholome de Hermosa ha de sacar dicha piedra franca y viva y la tosca a su costa.* / *Item es condiçion que la dicha obra del dicho coro siendo acabada y perfecionada conforme a la dicha traza haya de ser y sea tassada por dos oficiales de canteria peritos en ella nombraderos a saber es el uno dellos por parte de dichos* (entre líneas: *vicario*)*, racioneros y jurados que son o por tiempo seran y el otro por parte del dicho Bartholome de* /f. 184 v/ *Hermosa y todo lo que ellos concordes tassaren que vale dicha obra se le haya de pagar al dicho Bartholome de Hermosa de los fructos de la primiçia de la Iglesia como abaxo se dira.* / *Item es condiçion que el dicho Bartholome de Hermosa haya de dar y de fianza o fianzas bastantes para lo sobredicho* (entre líneas: *e infrascripto*) *en la ciudad de Jacca a contento de los dichos* (entre líneas: *vicario*) *racioneros y jurados.* / *Item ha sido tratado entre dichas partes que para la paga y soluçiõ de dicha obra se le haya de pagar y pague al dicho Bartholome de Hermosa de los fructos premiciales de dicha Iglesia de Señor San Pedro de Anso segun que por tenor dela presente capitulaçion los dichos* (entre líneas: *vicario*) *racioneros y jurados attendida la dicha liçençia del Señor obispo le asignan y consignan para en pago y soluçion de la dicha obra del dicho coro todos los fructos premiçiales de la primiçia de dicha Iglesia desta manera* / *que el dicho Bartholome de Hermosa haya de tomar y toma los dichos fructos premiçiales de la primiçia de la Iglesia en pago y soluçion de dicha obra por la suma y cantidad en cada un año y con* /f. 185 r/ *los mismos pactos condiciones tandas y soluciones y de la forma y manera que tiene arrendada dicha primiçia Domingo Ehea cantero vez^o^ de dicha villa este trienio que se acabara el año primero beniente de mil quinientos noventa y ocho* / *El qual instrumento pu^co^ de arrendaçion hecho al dicho Domingo Exea quieren las dichas partes haver aqui que han por calendado devidamente y segun fuero y todo lo que en el se contiene por repetido e inserto en la pnte capitulaçion y que por el año primero beniente de noventa y ocho que se acaba la arrendaçion de dicho Domingo Exea se le consignan al dicho Bartholome de Hermosa de la primiçia quatro mil sueldos jaqueses para la paga y so-*

luçion de la obra del dicho coro con tal empero que si quedare algun rezago de las campanas que se hazen en dicha iglesia por pagar se haya de tomar todo lo que faltare para acabar de pagar dichas campanas de los dichos quatro mil sueldos jaqueses y feneçido el tiempo de la arrendaçion del dicho Domingo Exea como dicho es que en el mesmo preçio que el tiene arrendada dicha primiçia en cada un año la haya de tener y tenga el dicho Bartholome de Hermosa hasta tanto que estubiere pagado y satisfecho enteramente de todo lo que fuere tasada dicha obra del dicho coro por los offiçiales de canteria por las dichas partes /f. 185 v/ *nombraderos como arriba dicho es con tal empero que en cada un año haya de dar y de el dicho Bartholome de Hermosa de la dicha primiçia setenta escudos para la luminaria y otras cosas de dicha Iglesia de Señor San Pedro de la dicha villa de Anso a saber es la metad de los dichos setenta escudos de a diez reales dia de San Miguel del mes de setiembre y la otra metad dia de Navidad en cada un año. / Item es condiçion que el dicho Bartholome de Hermosa haya de açeptar segun que por tenor del pnte instrō pu^co^ açepta y toma en paga y soluçion de lo que fuere tasada dicha obra del dicho coro los dichos fructos premiçiales de la primiçia de la dicha Iglesia por el preçio en cada un año de lo que paga Domingo Exea arrendador que de pnte es de dicha premiçia y de pagar en cada un año los dichos setenta escudos para la luminaria y otras cosas neçessarias a dicha Iglesia por los plazos arriba dichos / El qual dicho coro se ha de hazer conforme se señala en la traza y los huecos largos y anchos como se señala y muestra en la traza con su moldura bien ordenada y el alquitrabe friso y cornisa por la orden dorica y las capillas de parte de adentro que no se señalan en la traza han de ser de tosca a lo romano / Ha de subir el suelo del coro al nibel de la puerta del corredor / Sobre las dichas capillas ha de haber un suelo de fusta* /f. 186 r/ *que las vigas del prendan en la pared y encima del arco a cola de milano sobre las quales se ha de ladrillar el dicho coro. / Item se obliga el dicho Bartholome de Hermosa a hazer una lonja en la puerta principal de dicha Iglesia fuera de dicha puerta de piedra viva desta tierra y esto dentro de un año contadero desde el dia que se acabaren de cumplir los dichos dos años que esta obligado a hazer el dicho coro en adelante / La qual dicha lonjeta ha de ser de ancha larga y alta como abaxo se dira / La qual obra ha de ser tasada por los dichos dos offiçiales que tasarē dicho coro y se le haya de pagar y pague dicha obra de dicha lonjeta al dicho Bartholome de Hermosa de los fructos premiçiales de la dicha primiçia de dicha Iglesia y haya de tener dicha primiçia en el preçio y como arriba se dize y con las mesmas condiciones hasta ser pagado de la quantidad que fuere tasada dicha obra de dicha lonjeta por los oficiales que tasaren dicho coro / La qual dicha lonjeta ha de tener veynte pies de largo y catorze de ancho entiendese de hueco por parte de adentro / ha de tener tres arcos el delantero de catorze pies de hueco y los otros dos de los lados de a diez / ha de haver sus asientos y respaldares / ha de ser el casco de piedra tosca a lo romano o de cruzeria como los diere gusto a los señores* (entre líneas: *vicario*) *racioneros y jurados y toda acabada en perfection / Et assi los dichos vicario racioneros y jurados de una parte y el dicho Bartholome de Hermosa de la parte otra y ca*/f. 186 v/*da uno dellos prometieron y se obligaron hazer tener sumar y cumplir lo que a cada una de las partes toca y se esguarda juxta tenor y forma de pnte instro pu^co^ so pena de mil sueldos jaqueses pagaderos a la parte que compliere con lo sobredicho por la parte no cumpliente / A lo qual obligaron los dichos vicario racioneros y jurados los bienes y rentas de dicha primiçia y el dicho Bartholome de Hermosa su persona y bienes habidos y por haver es los quales etc bien asi como etc y quisierō que esta obligaçiō sea especial etc y dieron poder a mi notario reglase este acto con las clausulas y salvedades necessarias para seguredad de las partes no mudada la sustancia que fiat large etc. / Anso habitantes* (tachado: *Domingo de Ornat mayor y*) *Domingo Exea habitantes en Anso y Martin Perez / Yo Mossen Mathias de Suessa otorgo lo sobredicho / Yo mō Antonio Romeu otorgo lo sobredicho / Yo mō Pasqual Lopez otorgo lo sobredicho / Yo mosen Domingo Lopez otorgo lo sobredicho / Yo mosen Miguel de Jacca otorgo lo sobredicho / Yo Bartholome de Hermosa otorgo lo sobredicho / Pasqual Gurria jurado / Domingo Samitier jurado / Miguel de Suesa jurado / Yo Martin Perez soy testigo de lo sobredicho y me firmo por Domingo Ochea mi contestigo que dixo no sabia escrebir.*

También debe inscribirse dentro de la documentación relacionada con este proyecto, la "Adición" a la capitulación entre el vicario, racioneros y jurados de Ansó y Bartolomé de Hermosa, maestro de cantería, para hacer el coro alto y la lonja de acceso de la iglesia de San Pedro de Ansó [A.M.A., Protocolo de

Miguel López de Ansó, 1600, (164/03 —signatura antigua—; 17 —signatura actual—), ff. 40 r-42 v, (Ansó, 17-IV-1600); documento publicado en Moreau, Ph., 1988, p. 84. Incluye el calco de los dos diseños de las bóvedas de crucería propuestas para el coro y la *lonjeta*, pp. 67 y 68]; la tasación del coro alto y la lonja de acceso de de la iglesia de San Pedro de Ansó, por Miguel de Recondo y Miguel de Garayzábal [A.M.A., Protocolo de Miguel López de Ansó, 1601 (215 —signatura antigua—; 19 —signatura actual—), ff. 138 r-140 v, (Ansó, 6-XII-1601); documento publicado en Moreau, Ph., 1988, pp. 85-86], y la cédula del acarreo de los materiales para la obra del coro y la *lonjeta* de la iglesia de San Pedro de Ansó [A.M.A., Protocolo de Miguel López de Ansó, 1601 (215 —signatura antigua—; 19 —signatura actual—), ff. 141 r-142 r, (Ansó, 6-XII-1601); documento publicado en Moreau, Ph., 1988, p. 87].

16. Bibliografía: Moreau, Ph., 1988, p. 66; González Echegaray, Mª C., Aramburu-Zabala Higuera, M. Á., Alonso Ruiz, B. y Polo Sánchez, J. J., 1991, p. 307; Ibáñez Fernández, J., 2004, pp. 160-161; Ibáñez Fernández, J., 2011d.

María Isabel Álvaro Zamora

192. Proyecto para la construcción de la nave, sacristía y escalera de caracol de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi (Navarra)

1. Título: Proyecto para la construcción de la nave, sacristía y escalera de caracol de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi (Navarra).

2. Fecha: *ca*. 1597.

3. Autor: Miguel de Altuna.

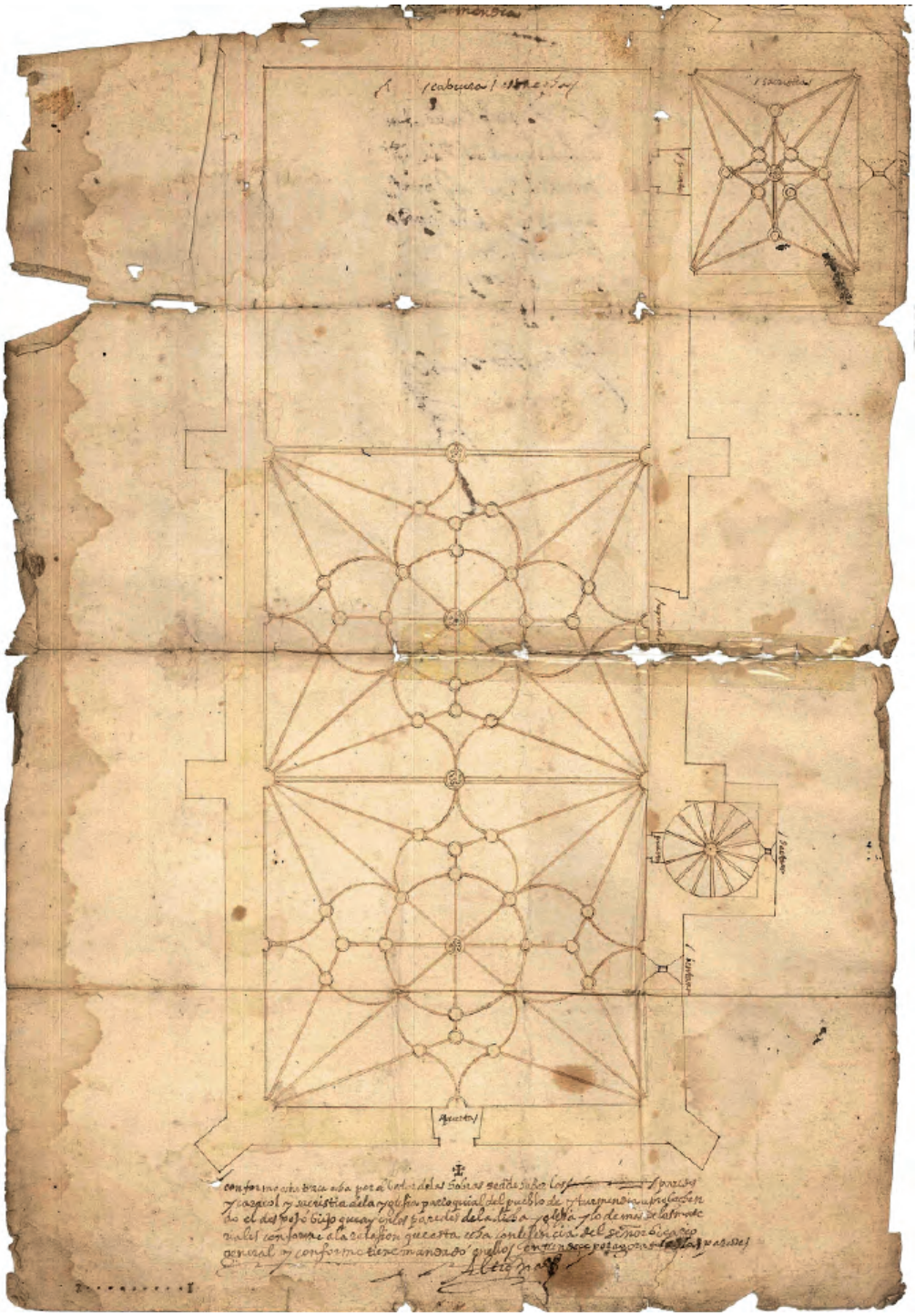
4. Localización: Pamplona. Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P.].

5. Signatura: A.D.P., Procesos, Secr. Oteiza, c/ 1027 - nº 1, f. 71 r.

6. Descripción, alcance y contenido: Esta traza dibujada sobre papel por Miguel de Altuna como veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, hacia 1597, reproduce con tinta sepia la planta de la iglesia parroquial de Iturmendi en la que se pretendía construir una nueva nave, una sacristía y una escalera de caracol de acceso a la torre.

La planta, identificada en la parte superior central con la leyenda *Iturmendia*, muestra una iglesia de cabecera recta, reforzada en las esquinas con estribos dispuestos en diagonal, en cuyo interior el veedor escribió que la *cabeçera esta*(ba) *echa*, para aclarar que el testero del templo no sería objeto de remodelación, pues ya se había edificado, como se refiere en el comentario de la ficha. Quizás por ello Altuna no consideró necesario dibujar el abovedamiento que cerraba la capilla mayor, dado que no se iba a intervenir en ella. De acuerdo con el proyecto delineado por el veedor, la intervención de mayor calado consistiría en contruir una nueva nave rectangular, reforzada mediante contrafuertes al exterior, cuyos muros perimetrales debían ligar con los lienzos murales de la cabecera existente. La nave se articularía en dos tramos que en la traza presentaban la misma solución de crucería ejecutada sobre un esquema de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, enriquecida con dos teorías de combados.

El diseño también reproduce con detalle la sacristía que debía edificarse, adosada a la cabecera por el late-



ral derecho, donde se abriría una *puerta* que permitiría el acceso al interior de la misma, quedando iluminada por una *bentana* dispuesta en el lateral sur. Sobre la planta rectangular de la sacristía, Altuna proyectó una bóveda de terceletes de cinco claves, con la polar y subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas. De las claves dispuestas en las diagonales arrancan, en sentido divergente y siguiendo una simetría especular, dos combados de flexión cóncava que van a morir a las claves en las que se funden los terceletes, lo que acaba conformando una suerte de rombo de lados curvos en torno al polo. La clave polar está decorada con un motivo floral, mientras que las secundarias pernamecen lisas, al igual que sucede con los abovedamientos dibujados en la nave.

Finalmente, el veedor recogió el proyecto de la escalera de caracol que debía construirse para permitir el acceso a la torre. Desde el interior del tramo de los pies de la nave se abriría en la pared del lado de la Epístola una *puerta* que permitiría el acceso a dicha escalera, inscrita en una caja rectangular exterior iluminada por una *saetera*. Por otro lado, Altuna también señaló en la planta las dos puertas a través de las que se accedería al templo, una situada en el espacio central del muro de los pies y la otra en el primer tramo del lateral derecho de la nave, dibujando además la apertura de una *bentana* en este mismo lado de la nave en el tramo de los pies.

Con objeto de explicar la finalidad del presente proyecto, en la parte inferior del dibujo se anotó una inscripción, con la rúbrica de Altuna, que refería que, de acuerdo a esta traza, se debían hacer las paredes de la nave, la escalera de caracol de la torre y la sacristía, cuyos muros perimetrales, desde el arranque del primer tramo de la nave hasta la zona de los pies, así como en los paramentos de la sacristía, fueron coloreados con tinta amarillenta para clarificar aún más lo que había de edificarse. Sin embargo, los efectos de la humedad han provocado la pérdida de gran parte de esta coloración amarillenta.

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Deteriado, ya que presenta manchas de humedad, dobleces, roturas y pérdida de parte de la coloración amarillenta aplicada a los muros de la nave y sacristía. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Uso de la aguada.

10. Dimensiones: 42,5 x 28,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto del diseño: *Iturmendia / Cabeçera esta echa / Puerta / Sacristia / Ventana / Puerta* (dos veces) / *Saetera / Ventana / Puerta*. En la parte inferior de la traza una larga inscripción refiere la autoría del dibujo y las obras a realizar de acuerdo con dicho diseño: *† Conforme a esta traça echa por el bedor de las hobras se a de hazer las paredes y caracol y sacristia de la yglesia parroquial del pueblo de Yturmendia, aprovechando el despojo biejo que ay en las paredes de la dicha yglesia y lo demas de los materiales conforme a la relazion que esta echa con licencia del señor bicario general y conforme tiene mandado en ello. Entiendeçe por agora solas las paredes* / (Rubricado: *Altuna*). En el vuelto hay una anotación posterior, fechada en Pamplona el 13 de julio de 1650, cuando la traza fue adjuntada al proceso judicial en el que se encuentra.

12. Escala: Sí, sin indicar la unidad de media, formada por una línea de once puntos, de 3,5 centímetros de longitud, distantes cada uno de ellos 0,3 centímetros, dibujada en la parte inferior izquierda del papel.

13. Observaciones: El proyecto presentado por Miguel de Altuna hacia 1597 con la planta de la iglesia de Iturmendi se conserva doblado con varios pliegues entre la documentación generada por el proceso judicial en el que se insertó en 1650 para estimar las obras ejecutadas por el cantero Iturmendi en el templo (A.D.P., Procesos, Secr. Oteiza, c/ 1027 - nº 1).

14. Comentario: La iglesia medieval de San Miguel de Iturmendi fue objeto de una serie de intervenciones arquitectónicas a lo largo del siglo XVI con objeto de reformar su fábrica. Así, entre 1530 y 1547, el cantero Martín de Igoala construyó una nueva capilla mayor de planta rectangular, en la que también intervino en 1567 Juan de Bulano, haciendo un altar nuevo, obras que en 1570 el veedor de obras eclesiásticas del obispado pamplonés, Juan de Villarreal, tasó en 148 ducados. Las dificultades económicas existentes motivaron que la remodelación del edificio no pudiese ser continuada hasta finales del Quinientos, cuando el 6 de febrero de 1595 el cantero Martín de Iturmendi contrató las obras de la nave, de una escalera de caracol de acceso a la torre y de la sacristía, comprometiéndose a ejecutarlas en el plazo de doce años.

El maestro comenzó a trabajar en la fábrica de la iglesia sin solicitar previamente la obligada licencia al obispado pamplonés y sin formalizar el correspondien-

te condicionado de la obra y traza de acuerdo a los que llevarla a cabo, por lo que dos años después fue obligado a ello mediante un mandato del visitador. Miguel de Altuna, en el desempeño de su oficio como veedor de las obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, ejecutó en 1597 el proyecto a seguir en dicha reforma, tal y como explica la anotación recogida en el propio diseño objeto de estudio: † *Conforme a esta traça echa por el bedor de las hobras se a de hazer las paredes y caracol y sacristia de la yglesia parroquial del pueblo de Yturmendia, aprovechando el despojo biejo que ay en las paredes de la dicha yglesia y lo demas de los materiales conforme a la relazion que esta echa con licencia del señor bicario general y conforme tiene mandado en ello. Entiendeçe por agora solas las paredes.*

La traza fue presentada con posterioridad, en 1650, en el proceso judicial iniciado en 1618 ante los tribunales eclesiásticos del obispado de Pamplona por el hijo del cantero Iturmendi, con objeto de solicitar los jornales que todavía le debían a su padre; litigio en el que se conserva el diseño, formando parte de los fondos documentales del Archivo Diocesano de Pamplona (A.D.P., Procesos, Secr. Oteiza, c/ 1027 - nº 1), como dio a conocer Arbizu en un artículo dedicado al estudio de este templo, referido en el apartado "Bibliografía".

En definitiva, se trata de un dibujo arquitectónico de gran interés, ya que muestra la planimetría del templo a fines del siglo XVI, de cabecera recta con el proyecto a ejecutar en la única nave, de dos tramos cerrados con bóvedas de crucería de complejo diseño, la sacristía, también abovedada con crucería, y la escalera de caracol de acceso a la torre, diseño que no sabemos si finalmente fue ejecutado fidedignamente, resultando a día de hoy imperceptible esta intervención del Quinientos tras las diferentes modificaciones que sufrió el templo en los siglos del barroco hasta adquirir su actual configuración.

15. Unidades de descripción relacionadas: La traza forma parte de la documentación adjuntada al pleito interpuesto por la familia del cantero Iturmendi a partir de 1618 contra los responsables de la iglesia parroquial de Iturmendi, que requerían la estimación de la obra que había ejecutado su padre en el templo de acuerdo a dicho diseño y al condicinado de la obra, del que también se adjuntó un traslado en el litigio judicial (A.D.P., Procesos, Secr. Oteiza, c/ 1027 - nº 1).

16. Bibliografía: Arbizu, N., 1992, pp. 9-10; Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., 1999, pp. 32-34; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, p. 108, y p. 110; Tarifa Castilla, Mª J., 2018b, pp. 157-158.

María Josefa Tarifa Castilla

193. Proyecto para el abovedamiento de la nave central y cimborrio de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca)

1. Título: Proyecto para el abovedamiento de la nave central y cimborrio de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca).

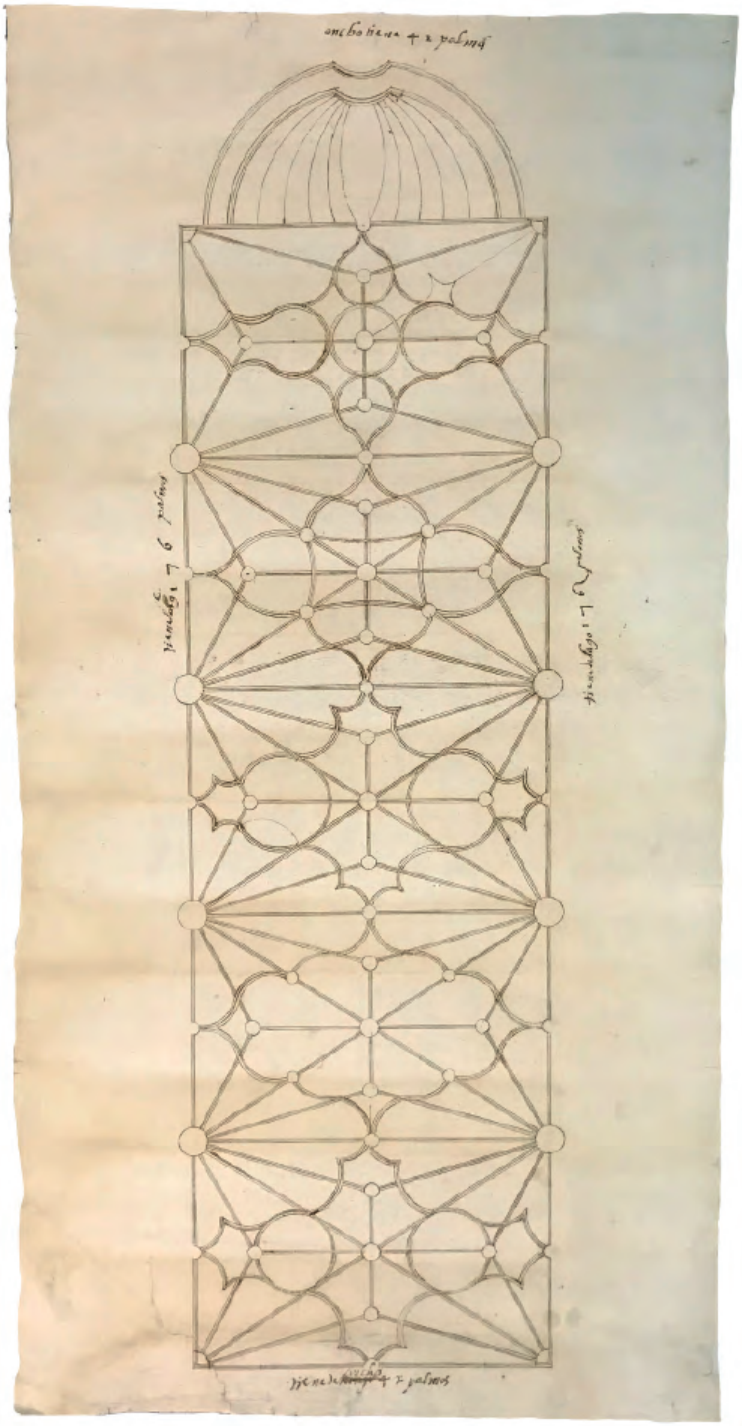
2. Fecha: *ca*. 1597-1598.

3. Autor: Martín de Gorriti.

4. Localización: Jaca. Archivo de la Catedral de Jaca [A.C.J.].

5. Signatura: P 18.1.

6. Descripción, alcance y contenido: Diseño en el que el arquitecto parece haber empleado los medios de proyección góticos, fundiendo, por una parte, la planta de la nave central de la catedral de Jaca, y, por otra, el alzado en perspectiva abatida del cimborrio sobre el crucero. Para la nave propone variados diseños de crucería para las bóvedas que querían voltearse sobre sus cinco tramos, en tanto que para el crucero plantea una bóveda gallonada con óculo central con la que podría sustituirse —o enmascararse— el cim-



borrio románico octogonal sobre trompas con bóveda hemiesférica reforzada con cuatro nervios cruzados en el centro y apeados sobre modillones de rollos.

7. Soporte: Hoja de papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, un racimo de uvas.

8. Estado de conservación: Bueno.

9. Técnica: Dibujo a tinta negra trazado mediante regla y compás. Se aprecia un error inicial en el diseño a compás de uno de los combados de la bóveda del tercer tramo, así como un dibujo de nervios iniciado y no seguido en el último.

10. Dimensiones: 57,3 x 29,5 cm.

11. Anotaciones: En el recto, varias precisiones con respecto a las medidas: *Tiene de* (tachado: *largo*) *ancho 42 palmos* / *Ancho tiene 42 palmos* / *Tiene largo 176 palmos* (dos veces). En el vuelto, en la parte inferior, a la izquierda y a la derecha, se repite la firma con rúbrica: *Martin de Gorriti*.

12. Escala: No. No se incluye escala gráfica, aunque sí se añaden leyendas aclaratorias sobre sus medidas espaciales expresadas en palmos.

13. Observaciones: Procede de la catedral de Jaca.

14. Comentario: Las bóvedas de la nave central de la Seo de Jaca se edificaron entre 1598 y 1600 por el cantero cántabro Bartolomé de Hermosa de acuerdo al diseño entregado por el *architeto* Juan de Bescós, que previamente había firmado con él la correspondiente capitulación. Sin embargo, el Cabildo jaqués ya llevaba cierto tiempo planteándose la realización de esta obra, tal y como se desprende del hecho de que se hayan conservado en su archivo catedralicio otros cuatro diseños proyectados por Jerónimo Nogueras (véase la ficha de los diseños A.C.J., P 18.2 y P 18.3, ficha nº 194) y Marco Manaria (véase la ficha de los diseños A.C.J., P 18.4 y P 18.5, ficha nº 195), además de esta de Martín de Gorriti, que por ello podrían fecharse hacia el último cuarto del Quinientos, poco antes de la construcción del proyecto definitivo. Con la realización de las bóvedas de la nave central, volteadas bajo la cubierta de madera existente, se venía a completar el abovedamiento de la catedral jacetana, que se había iniciado entre 1520-1530 en las naves laterales elevadas por Juan de Segura.

El proyecto firmado por Martín de Gorriti incluye el diseño de las bóvedas de crucería que debían cubrir los cinco tramos de la nave central de la catedral, así como la que podría elevarse bajo el primitivo cimborrio románico. Para la nave propone cinco diferentes modelos de bóvedas de crucería estrellada, en las que se combinan los nervios diagonales, terceletes y ligaduras rectas con los combados curvos, cóncavos y convexos, y pies de gallo quebrados mediante doble conopio, completados con claves destacadas mediante grandes florones, todo ello dentro de la tradición tardogótica largamente vigente. En el dibujo, Gorriti incluye inscripciones complementarias con las medidas de los espacios a cubrir expresadas en palmos (así, partiendo de que: 1 palmo sea igual a 22,86 cm, supondrían: 176 palmos, 960,12 cm, es decir, 9,6012 m, y 42 palmos, 4.023,36 cm, o lo que es igual, 40,2336 m). Para el espacio del cimborrio parece plantear una bóveda gallonada con óculo central, que, a diferencia de las diseñadas para la nave, se corresponde con una concepción renacentista más avanzada. De este modo, Gorriti reúne en su propuesta los dos lenguajes "al moderno" y "al romano", que habitualmente conviven en la arquitectura del siglo XVI.

Sobre Martín de Gorriti no tenemos ninguna otra noticia documental ni obra conocida. Si nos atenemos a su apellido, podría tratarse de un cantero navarro, procedente de la localidad homónima, situada en el valle de Larraún, al norte de la merindad de Pamplona. Aunque también podría tratarse de un maestro emparentado con Pedro de Gorriti, cantero navarro oriundo de Puente la Reina, que, en 1575, efectuaba diversos reparos en la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Sarría, población vecina y asimismo ubicada en la referida merindad pamplonesa.

15. Unidades de descripción relacionadas: A.C.J., P 18.2, P 18.3, P 18.4, y P 18.5, (fichas núms. 194 y 195), como propuestas desestimadas presentadas para un mismo proyecto.

16. Bibliografía: Arco y Garay, R. del, 1914, p. 93; Buesa Conde, D. J., 1987; Oliván Jarque, Mª I., 1987, pp. 181-183; San Vicente Pino, Á., 1991, doc. nº 464, pp. 569-570; García Gainza, Mª C., Orbe Sivatte, M., Domeño Martínez de Morentin, A. y Azanza López, J. J., 1996, p. 559; Armillas, A. y Castillo, S. (coords.), 2004; Ibáñez Fernández, J., 2004, pp. 152-153, y p. 160; Gómez de Valenzuela, M., 2013, p. 375; Lizalde Giménez, D.-J., s.f., pp. 46-47.

María Isabel Álvaro Zamora

194. Propuestas para el abovedamiento de la nave central de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca)

1. Título: Propuestas para el abovedamiento de la nave central de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca).

2. Fecha: *ca*. 1597-1598.

3. Autor: Jerónimo de Nogueras.

4. Localización: Jaca. Archivo de la Catedral de Jaca [A.C.J.].

5. Signatura: P 18.2, y P 18.3.

6. Descripción, alcance y contenido: Se trata sin duda de dos proyectos presentados conjuntamente por Jerónimo de Nogueras al Cabildo de la catedral jaquesa. En el primero, les ofrece dos propuestas de bóveda para la nave central, una de crucería estrellada y otra con casetones de diseño clasicista, de modo que pudiera repetirse en sus cinco tramos la solución que fuera elegida. En el segundo, repite la bóveda de diseño clasicista de la anterior, pero añade algunos cambios expresivos del lugar y forma de los vanos que habrían de iluminar la nave.

7. Soporte: Hojas de papel verjurado.

8. Estado de conservación: El primero está restaurado; en algún momento (posiblemente en el siglo XVIII) se unió a una hoja de papel para darle mayor consistencia, pero, en cualquier caso, requiere una adecuada restauración, ya que presenta deterioro, perforaciones del soporte en algunos puntos y roturas en dos de sus lados. El segundo requiere restauración; presenta manchas de humedad y algunas roturas del papel en los bordes superior e inferior.

9. Técnica: Dibujo a tinta y acuarela gris, trazado mediante regla y compás.

10. Dimensiones: El primero mide 57,8 x 42,5 cm; el segundo, 63,5 x 30 cm.

11. Anotaciones: En el primero, en el recto, en relación con el diseño de la bóveda de crucería, se lee: *1900 / 32*. Asimismo en el recto, pero en relación con el diseño clasicista: *1950*. En el vuelto, se repite la firma y rúbrica de *Hieronimo de Nogueras*.

En el segundo, en el recto: *El precio es 1950. Libras de a diez reales / 82* (dos veces, en los lados largos) */ 32* (dos veces, en los lados cortos) / *Esta es luz* / *Esta es ventana* (en los lados cortos, coincidiendo con el diseño oval inserto en sendos casetones centrales).

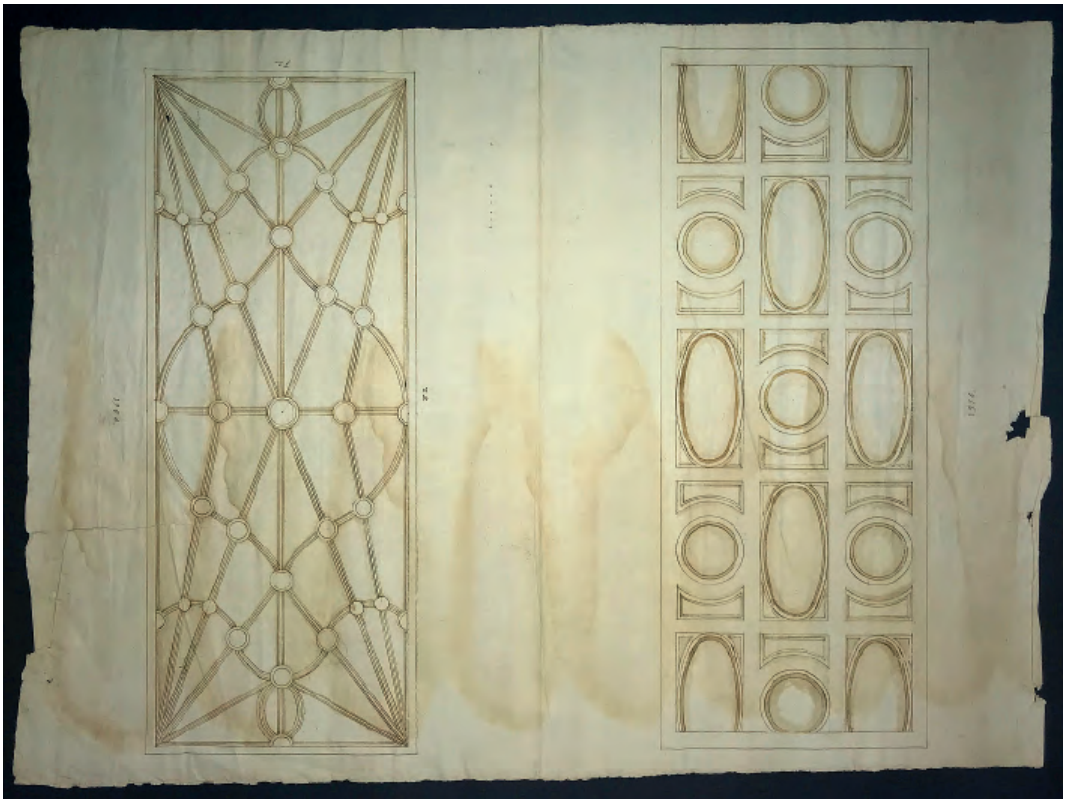
12. Escala: No.

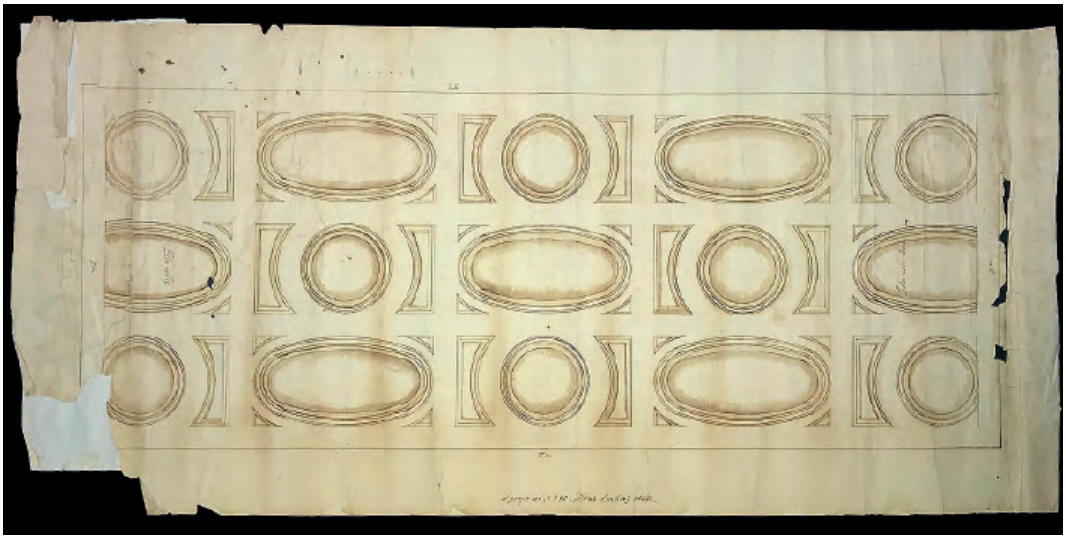
13. Observaciones: Proceden de la catedral de Jaca.

14. Comentario: Previamente a la construcción de las bóvedas de la nave central de la Seo de Jaca entre 1598 y 1600 por el cantero cántabro Bartolomé de Hermosa siguiendo el diseño que previamente le había entregado el *architeto* Juan de Bescós, el Cabildo jaqués ya había pensado en la realización de una cubierta abovedada en piedra para la nave central, como continuación de la obra llevada a cabo entre 1520 y 1530 en las naves laterales. En este contexto hay que situar los proyectos presentados por los maestros Martín de Gorriti (véase la ficha del diseño A.C.J., P 18.1, ficha nº 193) y Marco de Manaria o Mañaria (véase la ficha de los diseños A.C.J., P 18.4 y P 18.5, ficha nº 195), además de estas dos de Jerónimo de Nogueras, los cinco conservados en el archivo catedralicio y por ello datables hacia el último cuarto del siglo XVI.

En el primer diseño, Jerónimo de Nogueras muestra dos propuestas de cubrimiento. En una se mantiene dentro de la tradición tardogótica, dibujando un modelo de bóveda de crucería estrellada, ornamentada con nervaduras molduradas con finos boceles, en las que se combinan los nervios diagonales, terceletes y ligaduras rectas con los combados curvos, cóncavos y convexos, completados con grandes claves circulares. En la otra propuesta plantea, por el contrario, una bóveda de corte clasicista, mucho más moderna y acorde con el gusto que comenzaba a imponerse a finales del Quinientos; presenta un trazado de casetones rectangulares en los que se inscriben alternativamente círculos y óvalos, que muy posiblemente se tendería sobre una cubierta de medio cañón, y como la anterior, podría repetirse en cada uno de sus cinco tramos. En cuanto a las cantidades que Nogueras anotó en este diseño (*1900* y *32*, en una bóveda, y *1950*, en la otra) deben de corresponderse con el coste previsto para cada una de ellas, puesto que así lo expresó con mayor concreción en el segundo diseño presentado.

El segundo diseño, no tiene firma, pero teniendo en cuenta que reproduce casi exactamente una de las bóvedas que figuran en el diseño anterior, debemos atribuirlo también al mismo autor. En este caso, la





bóveda dibujada, de corte clasicista, se diferencia únicamente de aquella, en que en esta Nogueras ha cambiado la alternancia de los círculos y óvalos insertos en su trama acasetonada, de modo que si en los extremos de la primera quedaban los círculos en el centro (en una secuencia: óvalo-círculo-óvalo), en los de esta son los óvalos los que aparecen en este mismo casetón (en una secuencia: círculo-óvalo-círculo), posibilitando de este modo que pudieran abrirse vanos de iluminación de mayor tamaño a ambos lados de cada tramo de la nave, una cuestión que precisó con las dos citadas anotaciones aclaratorias insertas en este detalle del dibujo (*Esta es luz*, y *Esta es bentana*). En ella anotó también *82* y *32* en los lados largo y corto de la bóveda, aunque sin referencia a la medida usada.

Respecto a este y los otros cuatro diseños anteriores a 1598 conservados en el archivo catedralicio de Jaca debemos destacar lo siguiente: primero, que en todos los casos se trata de propuestas desestimadas; segundo, que en la elección del diseño que finalmente se construyó proyectado por Juan de Bescós, el Cabildo y los promotores de la obra se decantaron claramente por una traza de tradición tardogótica, que armonizaba muy bien con las bóvedas ya construidas en las naves laterales, no considerando soluciones más modernas como podría haber sido esta propuesta de bóveda con casetones presentada por Nogueras, o las que planteaban la sustitución —o enmascaramiento— del cimborrio románico con una bóveda gallonada (Gorriti, véase la ficha del diseño A.C.J., P 18, ficha nº 193) o con una cúpula sobre pechinas (Manaria o Mañaria, véase la ficha del diseño A.C.J., P 18.5, ficha nº 195); y tercero, que el proyecto de Bescós finalmente aprobado, basado en la repetición en sus cinco tramos de un mismo modelo de bóveda de terceletes con claves ornadas con florones de gran tamaño, resulta ser el más sencillo, y posiblemente, el más barato de cuantos diseños de cubiertas se habían presentado, con la ventaja de que por su curvatura facilitaba mejor la abertura de vanos de iluminación.

El autor de estos diseños, Jerónimo de Nogueras, está documentado en su doble vertiente de escultor y arquitecto. Como escultor, es conocido su testimonio en contra de Esteban Jamete en el proceso inquisitorial de 1557, por el que sabemos, además, que, en la fecha citada, tenía 20 años y que había nacido en 1537 en Ateca (Zaragoza); que testificaba por haber sido oficial de aquel; y que en el momento del juicio estaba trabajando en Sigüenza (Guadalajara) en el taller de Martín de Valdoma (o Bandoma). En 1571, encontrándose en Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), contrataba el sepulcro del obispo Quiñones para la iglesia de Santo Domingo de León, encargo por el que el prelado le adelantaba la cantidad de 100 ducados, o lo que es igual, 37.500 maravedíes. En 1575, estando ya en León, figuraba como testigo en un contrato de obra firmado por Juan del Rivero, cantero con el que había trabajado en la antes citada capilla leonesa. En 1579, aparecía documentado como uno de los dos escultores *entendidos en el arte* a los que se encargaba la valoración de la peana de la imagen de Santa Catalina para la iglesia de San Nicolás de Tudela (Navarra), a propuesta del escultor que la había realizado, Bernal de Gabadi. Y, finalmente, a través de Mario de la Sala-Valdés sabemos que, en 1588, se le mencionaba como *architeto* en el contrato por el que se comprometía a hacer la talla en madera de Nuestro Señor Jesús de la Agonía en la Cruz de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, obra de excelente factura que habría de ser policromada gratuitamente por el conocido pintor Roland de Mois y por la que se le pagó la cantidad de 1.140 sueldos. Como arquitecto, término con el que se le designaba en la obra antes mencionada, debemos entender el trabajo que desarrolló como tracista tanto de retablos y tumbas cuanto de bóvedas, faceta esta última en la que tenemos que inscribir estos dos diseños conservados en el archivo catedralicio de Jaca.

15. Unidades de descripción relacionadas: A.C.J., P 18.1, P 18.4, y P 18.5, (fichas núms. 193 y 195), como propuestas desestimadas presentadas para un mismo proyecto.

16. Bibliografía: Arco y Garay, R. del, 1914, p. 93; Domínguez Bordona, J., 1933, p. 42; Lasala Valdés, M. de, 1933, p. 269; Castro, J. R., 1949, p. 40; Álvarez, C. y Martín, J. A., 1977, docs. núms. 620, 623, y 648; Valdés Fernández, M., 1977, p. 36; Bustamante García, A., 1978, p. 311, nota nº 15; Buesa Conde, D. J., 1987; Oliván Jarque, Mª I., 1987, pp. 181-183; Armillas, A. y Castillo, S. (coords.), 2004; Ibáñez Fernández, J., 2004, pp. 152-153, y p. 160; Gómez de Valenzuela, M., 2013; Lizalde Giménez, D.-J., s.f., p. 47.

María Isabel Álvaro Zamora

195. Propuesta para el abovedamiento de la nave central y la reforma de la encrucijada del transepto de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca)

1. Título: Propuesta para el abovedamiento de la nave central y la reforma de la encrucijada del transepto de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca).

2. Fecha: *ca*. 1597-1598.

3. Autor: Del primer diseño (P 18.4), Marco de Manaria o Mañaria (atribuido); del segundo diseño (P 18.5), Marco de Manaria o Mañaria (firmado).

4. Localización: Jaca. Archivo de la Catedral de Jaca [A.C.J.].

5. Signatura: P 18.4, y P 18.5.

6. Descripción, alcance y contenido: En el primer diseño, el arquitecto emplea los medios proyectivos góticos, fundiendo la planta de la nave central y cimborrio del crucero con el alzado de una parte del muro de aquella, a modo de perspectiva abatida. En esta planta dibuja las bóvedas de crucería estrelladas propuestas para los cinco tramos de la nave así como la cúpula sobre pechinas que podría sustituir —o enmascarar— la bóveda románica de planta octogonal sobre trompas existente, en tanto que en el alzado inserta, en el tercer tramo, el diseño de los vanos de iluminación que habrían de abrirse a ambos lados.

En el segundo diseño, Manaria dibuja una planta en la que recoge la estructura básica de su construcción románica, de tres naves, más ancha la central que las laterales, con crucero alineado y tres ábsides, algo más saliente el central, en la que proyecta con un fino y detallado dibujo la sección de sus soportes, tanto de los que separan sus tres naves (alternativamente cruciformes con columnas adosadas en sus cuatro lados y circulares) como de los adosados en los muros laterales y en la embocadura de los ábsides.

Se conservan en el archivo copias de ambos diseños. La de la propuesta de nuevo abovedamiento es un calco exacto de la original, hecho en el siglo XIX, en la que se repiten incluso sus dimensiones y borde irregular del papel. La de la planta de la catedral románica no la hemos podido ver, aunque se cita su existencia en la relación inédita de diseños conservados redactada por el archivero catedralicio.

7. Soporte: Hojas de papel verjurado que presentan, como filigrana o marca de agua, un racimo de uvas (P 18.4), y las letras “CM” (P 18.5).

8. Estado de conservación: Ambos requieren restauración. El primero presenta roturas y varias manchas de humedad repetidas que parecen deberse a la forma en que estuvo plegado; en algún momento se le hizo una restauración provisional pegándole una tira de papel en su lado izquierdo. El segundo presenta asimismo abundantes manchas de humedad.

9. Técnica: Dibujos a tinta y aguada de tonalidad gris, trazados mediante regla y compás.

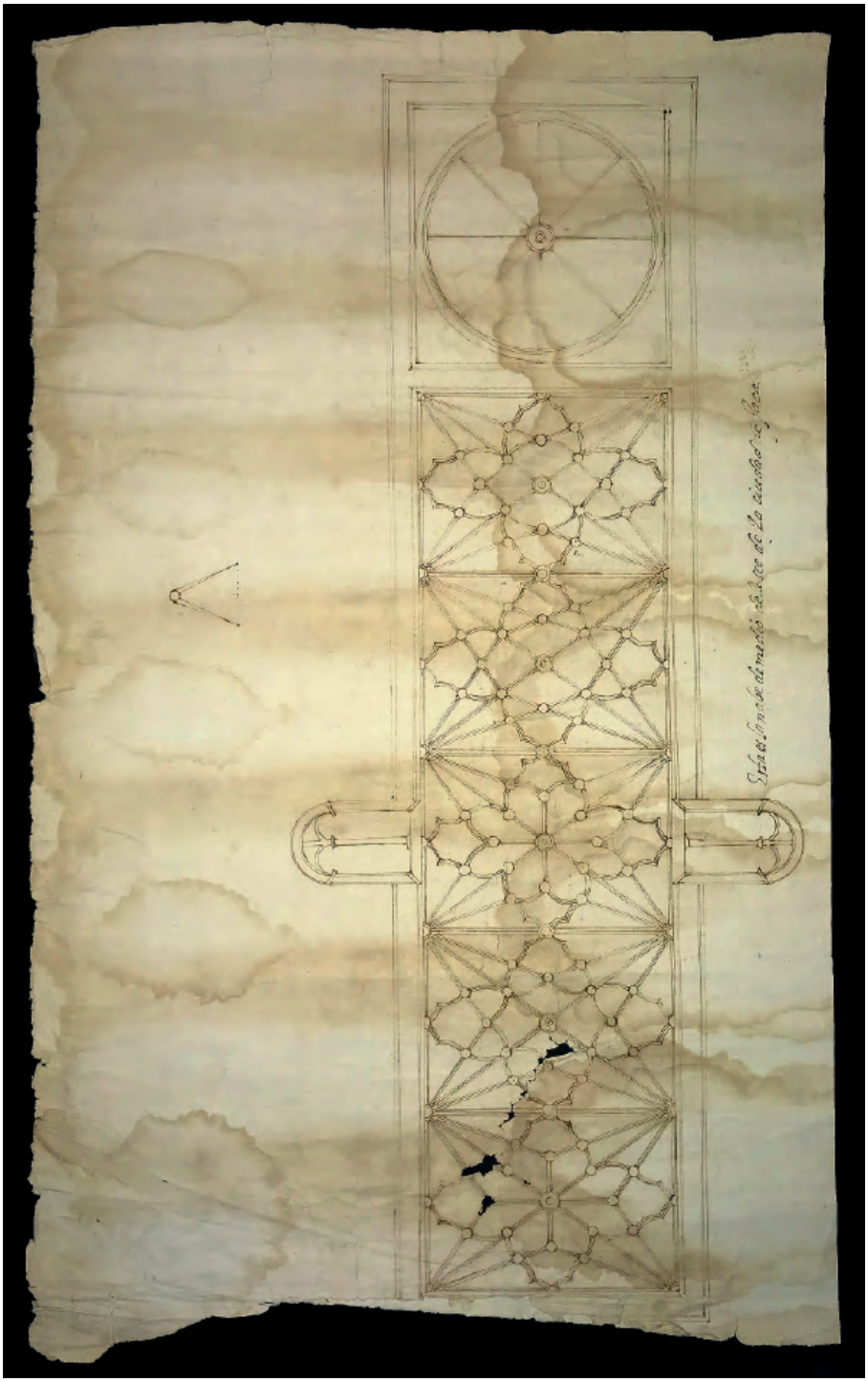
10. Dimensiones: El primero mide 59 x 36 cm (original), y 59,7 x 45,5 cm (copia); el segundo, 66,5 x 43,5 cm (original), y 75,5 x 45,5 (copia).

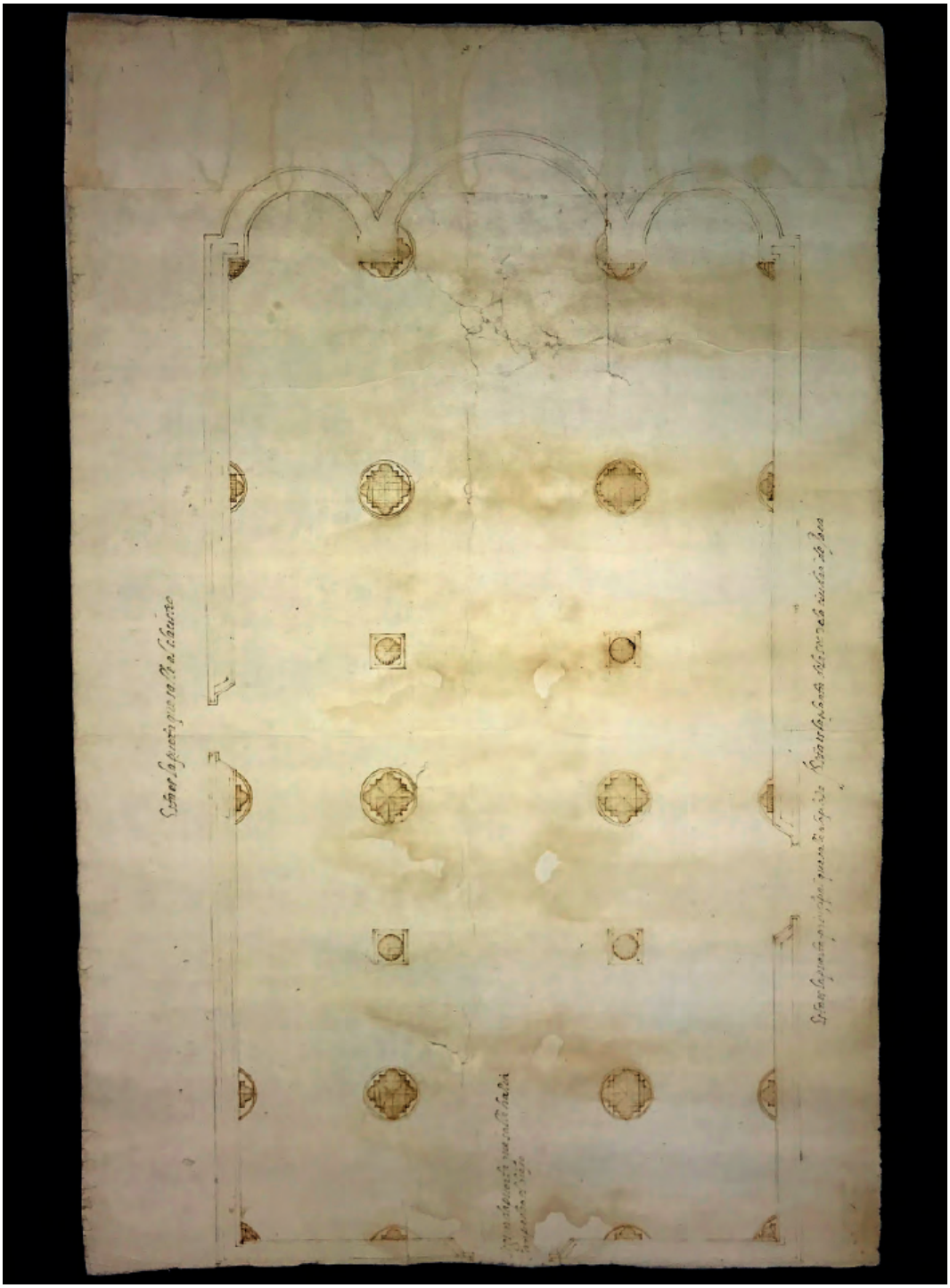
11. Anotaciones: En el primero, en el recto, abajo en el centro, se lee: *Esta es la nabe de medio de la Seo de la ciudad de Jaca*.

En el segundo, en el recto: *Esta es la puerta que salle al claustro / Esta es la puerta principal que salle a la plaza / Esta es la planta de la Seo de la ciudad de Jaca / Segunda puerta que salle hazia San Pedro el biejo*. En el vuelto, se lee: *De Marco Manaria de Zaragoza*. Debemos destacar que las anotaciones realizadas en ambos diseños presentan idéntica letra, una de las razones por la cual creemos que pertenecen al mismo maestro de obras.

12. Escala: En el primero, en el recto, arriba y en el centro, aparece dibujado un compás abierto, con la mitad derecha de su abertura dividida mediante seis puntos en cinco partes iguales; la medida de su anchura total equivale a la mitad del largo de cada uno de los tramos dibujados de la nave central de la Seo jaquesa, que por lo tanto tendría 20 pies, que, con una equivalencia de 28 cm, vendría a corresponderse casi exactamente con la medida de su largo en sentido del eje expresado en metros, tal y como hemos podido comprobar *in situ* (unos 5,60 m). En la segunda, no hay escala gráfica.

13. Observaciones: Proceden de la catedral de Jaca.





14. Comentario: De estos dos diseños solamente el segundo está firmado por Marco de Manaria, habiéndosele atribuido a este mismo maestro el primero porque ambos comparten similares características de dibujo e idéntica letra en las anotaciones, a pesar de que solo uno de ellos esté firmado (P 18.5) y que su papel verjurado tenga diferentes marcas de agua. Por ello creemos que estos dos diseños pudieron ser complementarios y debieron de presentarse conjuntamente al Cabildo jaqués, para que superponiendo la primera a la planta completa del templo, entendiera mejor de qué modo proponía elevar el abovedamiento de su nave central y cimborrio.

En el primer diseño, Mañaria dibujó la nave central con sus cinco tramos y el espacio del cimborrio. Incluyó asimismo su propuesta para los vanos de iluminación, dibujándolos en perspectiva abatida sobre ambos lados del tercer tramo, en forma de vanos geminados en arco de medio punto, iguales a los realizados por las mismas fechas en la iglesia jesuita del colegio de la Inmaculada Concepción de Zaragoza (en la actualidad iglesia de San Carlos Borromeo), consagrada en 1585. En cuanto al sistema de abovedamiento, propuso voltear en la nave bóvedas de tradición tardogótica, con cinco diseños distintos de crucería estrellada, a base de nervios diagonales, terceletes y ligaduras rectas combinadas con combados curvos, cóncavos y convexos, y pies de gallo quebrados mediante doble conopio, todos ellos finamente moldurados y con grandes claves circulares, en tanto que para el cimborrio proyectó una cúpula sobre pechinas, nervada y con óculo central.

En el segundo diseño, dibujó la planta completa de la catedral, con sus tres naves, crucero alineado con el cimborrio románico y tres ábsides, detallando la sección de sus soportes, alternativamente pilares cruciformes con cuatro columnas adosadas y circulares. Añadió además la localización de sus puertas, tanto de la meridional que sale a la plaza del mercado, cuanto de la antigua sita al norte que comunicaba con el claustro, y de la oeste, localizada a los pies del templo, por la que se salía al espacio en el que originalmente se había levantado el monasterio de igual advocación que la catedral, que, al ser anterior a esta, se diferenciaba de ella mediante la denominación de San Pedro el Viejo.

El autor de ambos diseños, Marco de Manaria o Mañaria, es uno de los más importantes maestros de obras de la capital aragonesa en la segunda mitad del siglo XVI, hijo de Martín de Mañaria, obrero de villa vasco, instalado en Zaragoza en 1544 (Ibáñez Fernández, J., 2012f). Había nacido en 1556 e iniciado el aprendizaje con su padre diez años después. A partir de 1577 ya se les cita trabajando conjuntamente en varios encargos de casas, lo que viene a coincidir con su matrimonio con Isabel de Mendibe, hija del difunto arquitecto Charles de Mendibe. En la década de los ochenta ambos contrataban diferentes obras con particulares, con la cofradía de San Sebastián del monasterio de Nuestra Señora del Carmen, con la Diputación del Reino y destinados al montaje de los tablados para las Cortes que habían de celebrarse en Monzón, encargo que el hijo volvería a recibir algunos años después cuando estas se reunieron en Tarazona. De forma individual, Marco de Mañaria levantaba la casa que habría de convertirse en el alojamiento de aquellos diputados del reino que no tenían vivienda propia en Zaragoza, situada en la antigua plaza de Clariana, o contrataba la restauración de la cubierta de la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza), obra que ejecutó entre 1587 y 1588, y para la que aportó un diseño, que fue publicado por Ángel San Vicente y que resulta especialmente interesante por coincidir formalmente con los presentados para la catedral de Jaca, por la finura de su dibujo así como por el detalle y trazado de las explicaciones escritas insertas en ella. Paralelamente, asumió la construcción de un puente sobre el río Gállego, y desde 1590, inició la obra de la Universidad de Zaragoza, en la que sucedería a su padre. A finales del Quinientos contrataba nuevas obras en la Diputación y en la iglesia de Nuestra Señora del Portillo, recibiendo en 1600 el nombramiento de *obrero de villa del Reino*. Toda esta actividad hizo que Marco de Mañaria alcanzara un reconocido prestigio en la capital aragonesa a la vez que una buena situación económica, adquiriendo incluso la condición de infanzón.

Dentro de este contexto de prestigio debemos entender que fuera llamado o presentara por su cuenta al Cabildo de la catedral de Jaca este proyecto que habría de ser desestimado en el que se combina la tradición tardogótica de las bóvedas de la nave central con el clasicismo renacentista del cimborrio, datable hacia la última década del siglo XVI, poco antes de que Bartolomé de Hermosa levantara la propuesta elegida diseñada por Juan de Bescós (a partir de 1598), y paralelo a las obras que el propio arquitecto estaba

acometiendo en la iglesia de San Pedro de Alagón y en la Universidad de Zaragoza.

15. Unidades de descripción relacionadas: A.C.J., P 18.1, P 18.2, y P 18.3, (fichas núms. 193 y 194), como propuestas desestimadas presentadas para un mismo proyecto.

16. Bibliografía: Arco y Garay, R. del, 1914, p. 93; San Vicente Pino, Á., 1981, pp. 36-46, p. 179, y documentos anexos; Buesa Conde, D. J., 1987; Oliván Jarque, Mª I., 1987, pp. 181-183; San Vicente Pino, Á., 1991, doc. nº 464, pp. 569-570; Armillas, A. y Castillo, S. (coords.), 2004; Ibáñez Fernández, J., 2004, pp. 152-153, y p. 160; Gómez de Valenzuela, M., 2013, p. 375; Piazuelo Rodríguez, I., 2017, fig. nº 3, p. 253, y p. 254; Lizalde Giménez, D.-J., s.f., pp. 46-47. Sobre Martín de Mañaria, véase Ibáñez Fernández, J., 2012f.

María Isabel Álvaro Zamora

196. Proyecto para la construcción de una capilla en la iglesia parroquial de San Millán de Oco (Navarra)

1. Título: Proyecto para la construcción de una capilla en la iglesia parroquial de San Millán de Oco (Navarra).

2. Fecha: 1598.

3. Autor: Miguel de Altuna.

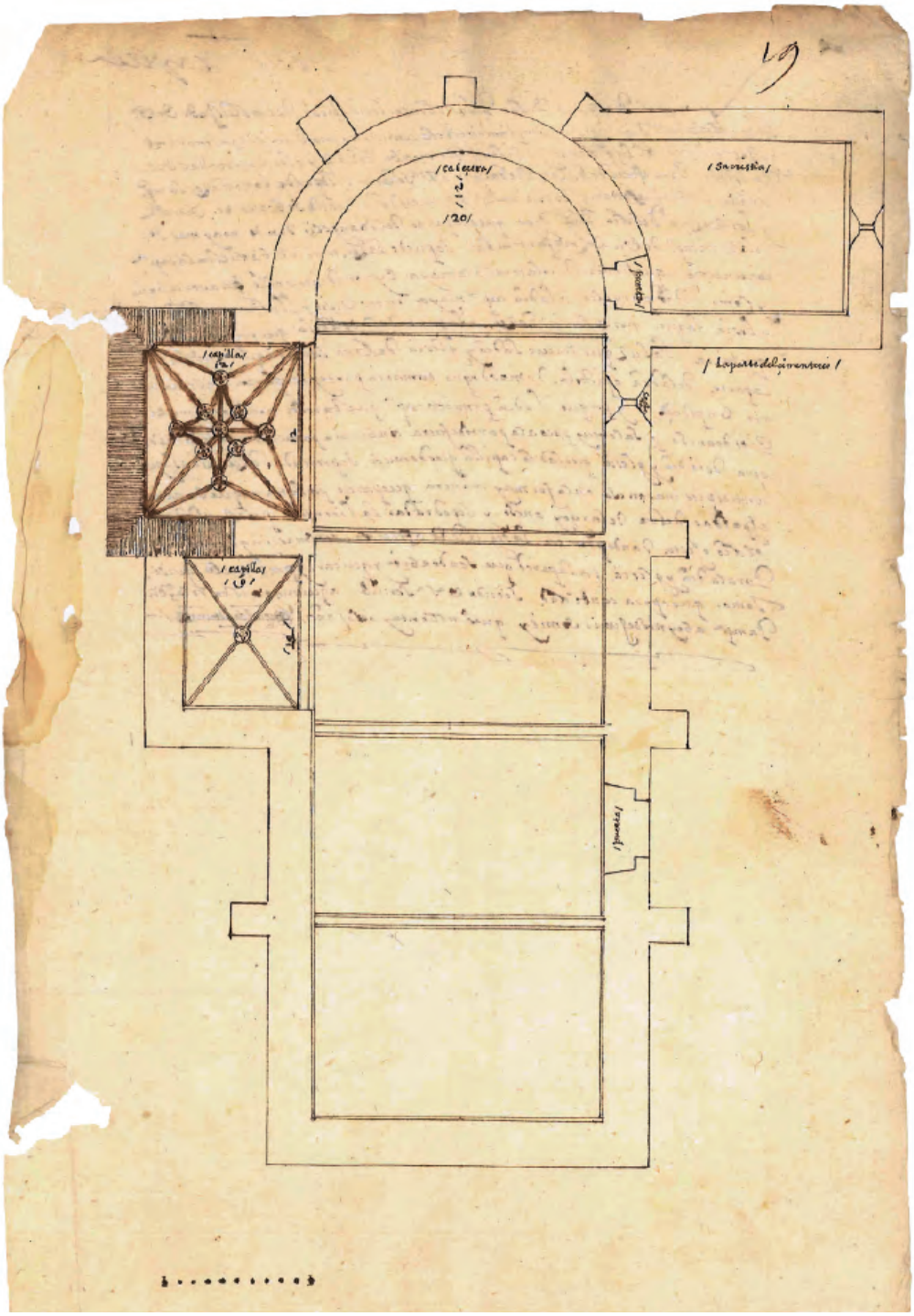
4. Localización: Pamplona. Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P.].

5. Signatura: A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 158 - nº 24, f. 19 r.

6. Descripción, alcance y contenido: El diseño objeto de estudio fue delineado por Miguel de Altuna en 1598, quien en el desempeño de sus funciones como veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona reprodujo la planta de la iglesia parroquial de Oco, proyectando además la capilla que Juana de Beaumont, señora de Bértiz, pretendía construir en el templo con un uso privativo y funerario, adosada al tramo de la nave más próximo a la cabecera por el lateral izquierdo.

La traza refleja perfectamente la planimetría del templo medieval existente a fines del siglo XVI, de cabecera semicircular cerrada con bóveda de horno, a la que se adosa una sacristía por el lateral derecho, una sola nave rectangular, con los muros fortalecidos por contrafuertes rectos al exterior, que se cubre con una bóveda de cañón articulada en cuatro tramos a partir de los fajones que la refuerzan, y una capilla abierta al segundo tramo del lateral del Evangelio. Con la idea de hacer el diseño más entendible, Altuna señaló con inscripciones el lugar de la *puerta* de acceso al templo, localizada en el tercer tramo del lateral de la Epístola, la *saetera* que ilumina la zona de la nave más próxima al presbiterio, abierta en el lado derecho del muro, así como la *sacristia* cuadrangular adosada a la *cabeçera* desde la que se accede a través de otra *puerta*, dependencia lindante con el terreno que da a *la parte del cementerio*.

El veedor asimismo identificó con la palabra *capilla* las dos estancias dibujadas en la traza en el lateral izquierdo de la nave, correspondiendo la más pequeña, de planta rectangular y cerrada con una bóveda de crucería simple decorada con una roseta en la clave, a la dependencia existente en aquel momento. En cambio, para diferenciar en el plano la *capilla* que pretendía construir la señora de Bértiz, adosada al tramo de la nave más próximo a la cabecera por el mismo lateral izquierdo, Altuna pintó el grosor de los muros perimetrales a edificar con un rayado de líneas


19
/calçada/
/12/
/20/
/sacristia/
/puerta/
/capilla/
/9/
/capilla/
/9/
/puerta/

rectas, delineados a continuación de los contrafuertes existentes, que serían aprovechados como parte de los muros de la capilla. Sobre la planta de la capilla proyectó una bóveda de terceletes de cinco claves, con la polar y subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas. De las claves dispuestas en las diagonales arrancan, en sentido divergente y siguiendo una simetría especular, dos combados de flexión cóncava que van a morir a las claves en las que se funden los terceletes, lo que acaba conformando una suerte de rombo de lados curvos en torno al polo. Altuna coloreó con tinta de tonalidad ocre las nervaduras de la bóveda y dibujó sobre las nueve claves una roseta. El veedor también incluyó en el diseño anotaciones con números alusivos a las dimensiones en *pies* de largo por ancho de la cabecera (12 x 20), la capilla existente (10 x 9), y capilla solicitada por la señora de Bértiz (12 x 12).

Este instrumento de representación gráfica del templo parroquial de Oco fue completado por el Altuna con el memorial de visita a la iglesia, redactado en el vuelto del mismo folio, que recogemos en el apartado "Anotaciones".

7. Soporte: Papel verjurado.

8. Estado de conservación: Deteriorado, ya que presenta manchas de humedad y roturas que han ocasionado la pérdida de papel. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Uso de la aguada.

10. Dimensiones: 28,5 x 19,7 cm.

11. Anotaciones: En el recto del diseño se identifican con inscripciones las distintas partes del templo: *Cabeçera* / *Puerta* / *Sacristia* / *Capilla* (dos veces) / *Puerta* / *Saetera* / *La parte del çimiterio*. El número *19* escrito en la parte superior derecha corresponde a la paginación de la hoja.

En el vuelto de la planta, Miguel de Altuna, autor del diseño, complementó el dibujo con el memorial de la visita a la iglesia, en el que daba el visto bueno a la construcción de la capilla solicitada por Juana de Beaumont: *Illmo. Sr.: / Yo Miguel de Altuna bedor de las obras eclesiasticas deste obispado de vuestra señoria* (tachado: *de Pamp*[a]*), digo que en cumplimiento de la comision y mandato de vuestra señoria e ydo en persona al lugar de Oco y e bisto y reconocido toda la yglesia parrochial del dicho lugar para efecto de hacer relacion a vuestra señoria si se puede o no hazer la capilla nueba sobre que se trae pleyto ante vuestra señoria entre doña Juana de Beaumont viuda y los vezinos del dicho lugar, digo que a la parte del ebangelio donde no ay mas de sola una capilla de un vezino particular se puede hazer mas ariba questa la capilla contenciosa que servira de colateral a la mayor e inmediatamente a ella por aver espacio y comodidad para ello a la dicha capilla mayor antes vien ylustrara a la dicha yglesia lo que no se podria hazer a la parte de la epistola que ynpediria y quitaria la luz que recibe la dicha capilla de una saetera que tiene enzia la parte de la dicha epistola, de mas de que tomaria parte y ocuparia del cementerio un pedaço y porque la dicha primera capilla questa hecha no es mas de nuebe pies de ancho y hace muy poco a la parte de fuera conbernia para el adorno de la cabecera de la dicha yglesia que la dicha capilla que de nuebo se pretende hazer, se haga con tres pies mas ancho en la forma y manera que parece por la traça que ba a las espaldas desta de largo y ancho y se podra dar la licencia que esta pidida para el dicho efecto, dando primero la seguridad ofrecida con mas cinquenta ducados para la dicha yglesia por la pared que se a de abrir y quitar y por el suelo que se toma ques poca cantidad, siendo vuestra señoria servido a quien ago esta relacion en Pamp*[a] *a beynte de junio de mil y quinientos nobenta y ocho años* / (Rubricado: *Miguel de Altuna*).

12. Escala: Sí, formada por una línea de once puntos, de 3,2 centímetros de longitud, distantes cada uno de ellos 0,3 centímetros, en la parte inferior del dibujo (en el memorial escrito en el vuelto de la traza, Altuna refiere que la medida son pies).

13. Observaciones: La traza se sigue conservando entre la documentación generada por el proceso judicial en el que se insertó inicialmente (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 158 - nº 24), cosida al expediente, como documento gráfico que complementa la información proporcionada por el veedor Miguel de Altuna en su memorial, escrito en la parte posterior del dibujo.

14. Comentario: A comienzos de 1598 Juana de Beaumont, señora de Bértiz y de los palacios de Oco, quiso edificar en la iglesia parroquial de San Millán de Oco, una fábrica medieval del siglo XIII, una capilla colateral adosada a la nave por la parte del Evangelio, *para tener en ella su asiento y sepultura*, construyéndola sin afear el edificio, ni debilitar sus muros y dotándola de capellán y todo lo necesario para el

buen servicio del culto divino, para lo que solicitó la pertinente licencia al obispo de Pamplona, Antonio Zapata. Sin embargo, los habitantes de Oco se opusieron a ello, alegando que no era vecina del lugar, ni su casa tenía el rango de palacio, circunstancia que motivó que la señora de Bértiz llevase su causa ante los tribunales eclesiásticos del obispado de Pamplona.

Con objeto de comprobar si el proyecto de la capilla era factible, desde la diócesis pamplonesa se ordenó al veedor de obras eclesiásticas, Miguel de Altuna, que reconociese el templo y determinase si era pertinente o no construirla. Tras inspeccionar el edificio, el maestro expresó que no había inconveniente en fabricar la dependencia en el lado del Evangelio, en el espacio contiguo a la cabecera, a modo de colateral, donde ya había edificada otra capilla particular que tenía nueve pies de ancho, no así en el lado de la Epístola, ya que aquí impediría la entrada de luz de una ventana abierta en el muro, además de ocupar parte del solar destinado a cementerio. No obstante, la señora de Bértiz debía entregar previamente como garantía de la obra la suma de cincuenta ducados por la pared que se había de perforar y por el escaso espacio de suelo del templo que se ocuparía. Este informe, fechado por Altuna en Pamplona el 20 de junio de 1598, lo escribió en el vuelto de la hoja papel que empleó para dibujar la planta de la iglesia objeto de estudio; diseño e información que fue publicado en 2015 en un artículo dedicado a este veedor de obras, referenciado en el apartado "Bibliografía". De acuerdo con el dictamen favorable de Altuna, el obispo de Pamplona otorgó el 2 de octubre de 1598 la licencia de obras para acometer la capilla solicitada por la señora de Bértiz. Sin embargo, parece ser que esta finalmente no se llevó a cabo, tal y como se puede comprobar en la actualidad.

15. Unidades de descripción relacionadas: Miguel de Altuna escribió de su puño y letra en el vuelto de la traza que él mismo había dibujado, el informe de su visita a la iglesia parroquial de Oco, en el que daba su aprobación a la construcción de la capilla solicitada (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 158 - nº 24, f. 19 v), que ha sido referenciado en el apartado "Anotaciones".

16. Bibliografía: Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., 1988b, pp. 386-387; Tarifa Castilla, Mª J., 2015, pp. 234-237; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, p. 105; Tarifa Castilla, Mª J., 2018b, p. 157.

María Josefa Tarifa Castilla

197. Proyectos para el coro y la *lonjeta* de la iglesia de San Pedro de Ansó (Huesca)

1. Título: Proyectos para el coro y la *lonjeta* de la iglesia de San Pedro de Ansó (Huesca).

2. Fecha: 1600.

3. Autor: Bartolomé de Hermosa.

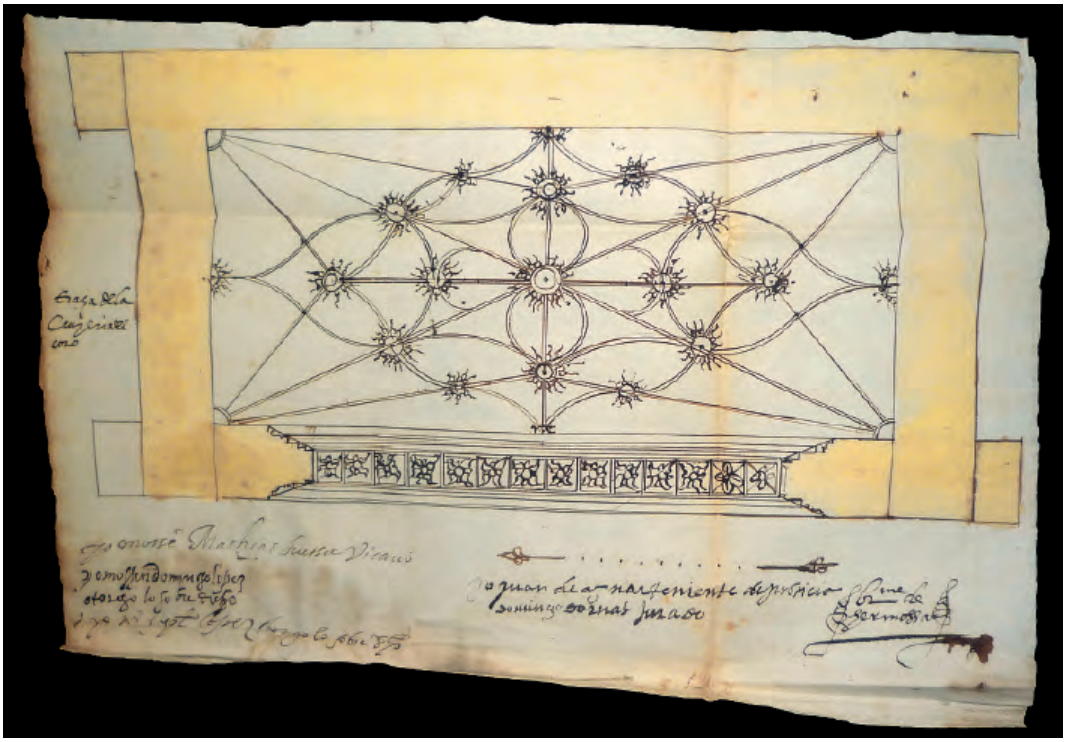
4. Localización: Ansó. Archivo Municipal de Ansó [A.M.A.]. Protocolo de Miguel López de Ansó, 1600, ff. 41 r y 42 r.

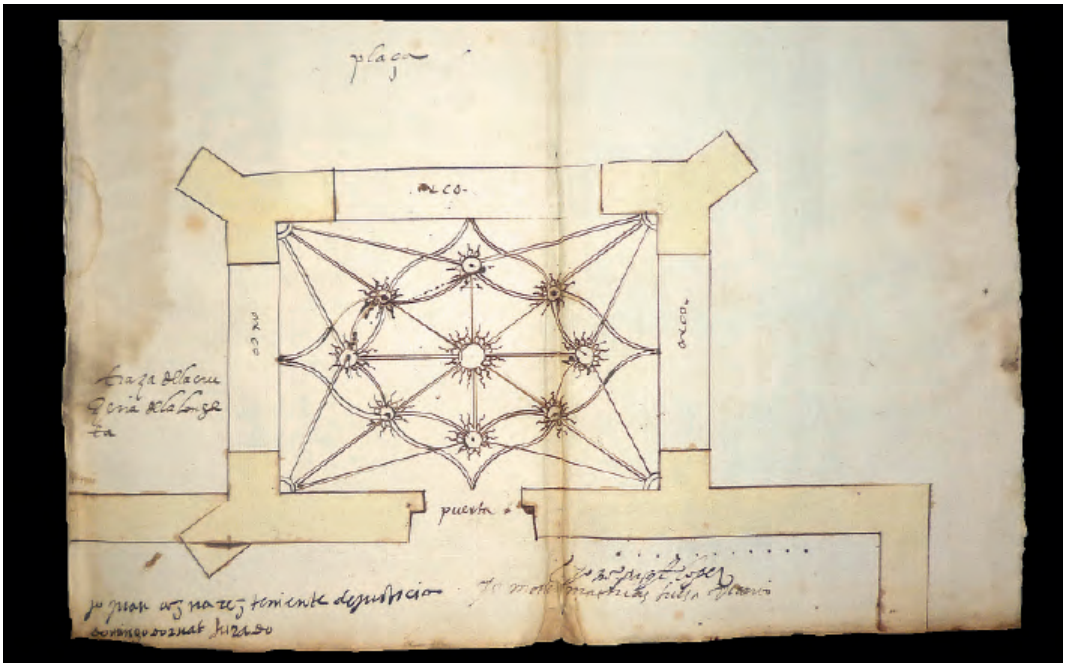
5. Signatura: 164/03 (signatura antigua); 17 (signatura actual).

6. Descripción, alcance y contenido: Ambos diseños van unidos a la "Adición" a la capitulación firmada entre el vicario, racioneros y jurados de Ansó y Bartolomé de Hermosa, maestro de cantería, para hacer el coro alto y la lonja de acceso de la iglesia de San Pedro de Ansó, fechada en 1600, conservada en el Archivo Municipal de Ansó [A.M.A].

7. Soporte: Dos hojas de papel verjurado.

8. Estado de conservación: Plegados e insertos en el protocolo arriba citado, presentan aceptable




plaça
puerta

conservación, salvo una mancha leve de humedad en la parte inferior izquierda (coro) y en la parte lateral izquierda así como en el doblez del papel (*lonjeta*). Requieren restauración.

9. Técnica: Dibujos con tinta negra y acuarela en amarillo claro, trazado mediante regla, compás y a mano alzada.

10. Dimensiones: El diseño del coro mide 32 x 21,5 cm (se trata de una hoja doblada en dos partes iguales, correspondiendo la medida a la mitad en la que está dibujado el diseño); el diseño de la *lonjeta*, 32 x 21,5 cm.

11. Anotaciones: En el diseño de la bóveda del coro, en el recto: *Traça de la cruzeria del coro* (en el margen izquierdo) / (Suscripciones autógrafas situadas en el extremo inferior izquierdo: *Yo mossen Mathias Suesa vicario* / *Yo mossen Domingo Lopez otorgo lo sobredicho* / *Yo mosen Pasqual Lopez otorgo lo sobredicho*) / (Escala gráfica de diez espacios iguales separados por puntos) / (Suscripciones autógrafas situadas bajo la escala gráfica: *Yo Juan de Aznar teniente de justicia* / *Domingo Dornat jurado*). A la derecha, la firma, con rúbrica, de *Bartolome de Hermosa*.

En el diseño de la bóveda de la *lonjeta*, en el recto: *Traza de la cruzeria de la longeta* (en el margen izquierdo) / (Suscripciones autógrafas situadas en el extremo inferior izquierdo: *Yo Juan Aznarez teniente de justicia* / *Domingo Dornat jurado* / (Escala gráfica) / (Suscripciones autógrafas situadas bajo la escala gráfica: *Yo ms Pasqual Lopez* / *Yo mosen Mathias Suesa vicario*. En relación con el diseño: *Plaça* (arriba, en el centro) / *Puerta* (abajo) / *Arco* (repetido tres veces, arriba, a la derecha, y a la izquierda).

12. Escala: Sí. Ambos diseños incluyen una escala gráfica: una línea de once puntos que delimitan diez espacios iguales, dibujada en un segmento horizontal acabado, en el caso del diseño del coro, en sendas estilizaciones vegetales por ambos extremos. Para su comprensión hay que considerar las medidas indicadas en lo referente a la *lonjeta* en la capitulación firmada en 1597 para la realización de ambas obras (véase capitulación transcrita en el diseño de 1597), en la que se acuerda que la lonja tenga 20 pies de largo por 14 pies de ancho, medidos por su perímetro interior. De aquí se deduce que la escala gráfica dibujada por Bartolomé de Hermosa en ambos diseños equivale a 10 pies (cada espacio es 1 pie) y, si tenemos en cuenta que las medidas que presenta actualmente esta lonja por el interior son de 5,95/6 m x 4,15 m, podemos concluir diciendo que dichas dimensiones se corresponden casi exactamente con las que fueron exigidas en el contrato, todo ello suponiendo que dicho cantero hubiera aplicado un pie de 30,48 cm (esta conversión o equivalencia está muy próxima a la del pie romano —29,57 cm—, y es igual a la del pie anglosajón todavía en uso).

13. Observaciones: Diseños de las bóvedas de crucería que debían cubrir los dos primeros espacios de la iglesia de Ansó, la lonja y el coro alto, que vienen a completar el diseño del frente de este último incluido en el documento notarial de 1597 (ficha nº 191).

14. Comentario: En la capitulación firmada el 27 de noviembre de 1597, entre el vicario, racioneros y jurados de la villa de Ansó y el maestro de cantería Bartolomé de Hermosa para la realización del coro y de la *lonjeta* de su iglesia de San Pedro, se incluía inserto únicamente el diseño del frente del primero (ficha nº 197), aunque sí se acordaban los plazos de realización de ambas obras (el coro debía estar acabado para la Pascua de Resurrección de 1600 y la lonja para la misma festividad de 1601, aunque las dos se retrasaron, ya que en la "Adición" del 17 de abril de 1600 se planteaba todavía la bóveda del primer espacio y en la tasación del 6 de diciembre de 1601 se daba como plazo de finalización para el segundo, la festividad de San Juan de 1602), así como sus materiales y forma. Respecto a la bóveda que debía voltearse en el bajo coro, se exigía que fuera de piedra tosca con su hechura *a lo romano*, acorde con el diseño entregado de su frontal. En cuanto a la lonja tenía que construirse por delante de su fachada con piedra viva de la tierra, tener las dimensiones ya indicadas (20 pies de largo y 14 pies de ancho), contar con tres grandes arcos de abertura (uno en el acceso y los otros dos en los laterales), con sus asientos y respaldares a cubierto, y cerrarse mediante una bóveda de piedra tosca, dejando al gusto de los contratantes que fuera *a lo romano* o *de cruzeria*. Ambas obras debían pincelarse por dentro y por fuera *de pinçel de blanco*.

Los dos diseños insertos en la "Adición" del 17 de abril de 1600 a la capitulación firmada en 1597 vienen a completar lo que se acordaba en esta. El diseño presentado para la crucería del bajo coro, firmado y rubricado por Bartolomé de Hermosa, nos muestra el dibujo de su planta y muros laterales, reitera el detalle del intradós del arco carpanel sobre el que apoya, con

sus casetones y decoración de florones (ya incluido en el diseño de 1597) y plantea un diseño de bóveda de crucería estrellada construida sobre una base de terceletes, enriquecida mediante el tendido de combados cóncavos y convexos en simetría especular en torno a la clave polar, que genera pies de gallo en los extremos y se completa con grandes florones en las claves principal y secundarias. En este caso, la bóveda, muy plana, se construyó exactamente como había sido proyectada en el diseño, si bien se sustituyeron los florones de madera previstos por el simple resalte pintado de sus claves pétreas.

Por su parte, el diseño de la *lonjeta* recoge su planta con sus muros, contrafuertes, los tres arcos y la puerta de entrada a la iglesia, así como el detalle de su bóveda, también de crucería estrellada, pero más sencilla que la del coro. Su diseño se construye igualmente sobre una base de terceletes, con tendido de combados cóncavos en torno a la clave polar, que se unen a otros de perfil convexo-cóncavo que conforman pies de gallo en los extremos, completándose de nuevo con el añadido de grandes florones. También en este caso, Hermosa construyó exactamente el diseño que había presentado a los contratantes, salvo el cambio de los florones de madera por la decoración pintada de sus claves de piedra. Pero, además, en este espacio a cubierto de acceso al templo realizó el empedrado del suelo, que todavía podemos ver hoy, en el que se repite *la traça y labor y perfil de la capilla que esta encima*, es decir, el dibujo de su bóveda, cumpliendo de este modo lo que aparece recogido en la tasación hecha el 6 de diciembre de 1601.

El diseño de crucería estrellada de estas dos bóvedas nos demuestra que el vicario, los racioneros y los jurados de la villa de Ansó se decantaron en ambos casos por cubiertas de tradición tardogótica, que —tal y como había recomendado el obispo Malaquías de Asso en su visita pastoral de 1597— armonizaban perfectamente con la iglesia ya construida, combinándose con la hechura *a lo romano* del frente y antepecho del coro alto, y con la de la portada de la iglesia que quedaba cobijada por la lonja.

15. Unidades de descripción relacionadas: Capitulación entre el vicario, racioneros y jurados de Ansó y Bartolomé de Hermosa, maestro de cantería, para hacer el coro alto y la lonja de acceso de la iglesia de San Pedro de Ansó [A.M.A., Protocolo de Miguel López de Ansó, 1597 (183 —signatura antigua—; 10 —signatura actual—), ff. 181 r-186 v, (Ansó, 27-XI-1597); véase la transcripción ofrecida en la ficha correspondiente al diseño del frente del coro, ficha nº 191].

También se encuentra relacionada con el proyecto la "Adición" a la capitulación entre el vicario, racioneros y jurados de Ansó y Bartolomé de Hermosa, maestro de cantería, para hacer el coro alto y la lonja de acceso de la iglesia de San Pedro de Ansó [A.M.A., Protocolo de Miguel López de Ansó, 1600 (164/03 —signatura antigua—; 17 —signatura actual—), ff. 40 r-42 v, (Ansó, 17-IV-1600); documento publicado en Moreau, Ph., p. 84. Incluye el calco de los dos diseños de las bóvedas de crucería propuestas para el coro y la *lonjeta*, pp. 67 y 68]; la tasación del coro alto y la lonja de acceso de la iglesia de San Pedro de Ansó por Miguel de Recondo y Miguel de Garayzábal [A.M.A., Protocolo de Miguel López de Ansó, 1601 (215 —signatura antigua—; 19 —signatura actual—), ff. 138 r-140 v, (Ansó, 6-XII-1601); documento publicado en Moreau, Ph., 1988, pp. 85-86], y la cédula del acarreo de los materiales para la obra del coro y la *lonjeta* de la iglesia de San Pedro de Ansó [A.M.A., Protocolo de Miguel López de Ansó, 1601 (215 —signatura antigua—; 19 —signatura actual—), ff. 141 r-142 r, (Ansó, 6-XII-1601); documento publicado en Moreau, Ph., 1988, p. 87].

16. Bibliografía: Moreau, Ph., 1988, p. 66; González Echegaray, Mª C., Aramburu-Zabala Higuera, M. Á., Alonso Ruiz, B. y Polo Sánchez, J. J., 1991, p. 307; Ibáñez Fernández, J., 2004, pp. 160-161; Ibáñez Fernández, J., 2011d.

María Isabel Álvaro Zamora

198. Proyecto para la construcción de la casa del Cabildo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza en Brea de Aragón (Zaragoza)

1. Título: Proyecto para la construcción de la casa del Cabildo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza en Brea de Aragón (Zaragoza).

2. Fecha: 1600.

3. Autor: ¿Juan de? Mendizábal (atribuido).

4. Localización: Zaragoza. Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza (ES 50297 ACPZ).

5. Signatura: A.C.P.Z., 6.4.1.6_1, y 6.4.1.6_2.

6. Descripción, alcance y contenido: El proyecto para la construcción de la casa del Cabildo del Pilar en la localidad zaragozana de Brea de Aragón consta de dos diseños diferentes, uno por cada una de las dos plantas principales de la vivienda, la baja y la noble.

El proyecto perseguía la construcción del edificio conforme a uno de los modelos más característicos de la arquitectura civil aragonesa del Quinientos, el articulado en torno a un patio o "luna" interior definido por cuatro columnas de orden clásico —corintio o compuesto, según las proyecciones de sus capiteles reflejadas en los diseños; dórico, según el texto dispositivo preparado para la ejecución de la obra—, y dotado de una escalera claustral de caja rectangular de tres tiros y dos rellanos o mesetas intermedias que tenía que facilitar el acceso a la planta noble, en la que debían habilitarse una capilla y una escalera de servicio, en este caso, de planta cuadrada y cuatro tiros, para subir a la falsa o "mirador".

A pesar de ciertos atavismos representativos, como la plasmación abatida, en desarrollo en alzado sobre ambas plantas, de determinados elementos, como puertas y vanos de iluminación, algunas de las campanas de las chimeneas, o los arcos del desembarco de la escalera, el proyecto obedece a modelos propios del pleno Renacimiento aragonés, pero se ha incluido en el catálogo por la solución ideada para el cierre del oratorio del segundo piso. La bóveda, que tal y como se especifica en el texto dispositivo redactado para la materialización de la empresa, tenía que ser encamonada, debía decorarse con un diseño de crucería construido sobre un esquema general de cinco claves, en el que la clave polar y las subsidiarias se encuentran unidas mediante ligaduras rectas, y los terceletes aparecen ligeramente incurvados poco antes de su encuentro. Además, de unas claves señaladas en los diagonales tenían que arrancar, en sentido divergente, sendos nervios curvos de perfil convexo que debían alcanzar los terceletes poco antes de su encuentro, señalando una nueva teoría de claves de las que habrían de partir nuevos combados, en este caso, de flexión cóncava, que tenían que morir en los puntos medios de los formeros —o formaletes—, generando unos pies de gallo simple, de un solo conopio.

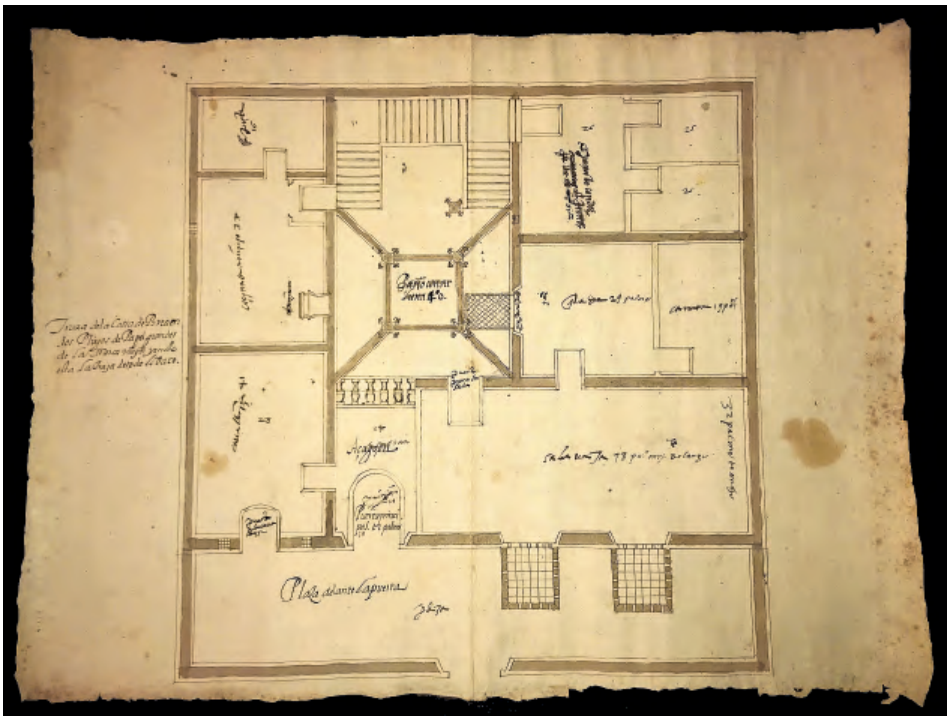
7. Soporte: Los dos diseños están realizados sobre sendos pliegos de papel verjurado que presentan, como filigrana o marca de agua, un racimo de uvas que aloja en su interior las letras "BP".

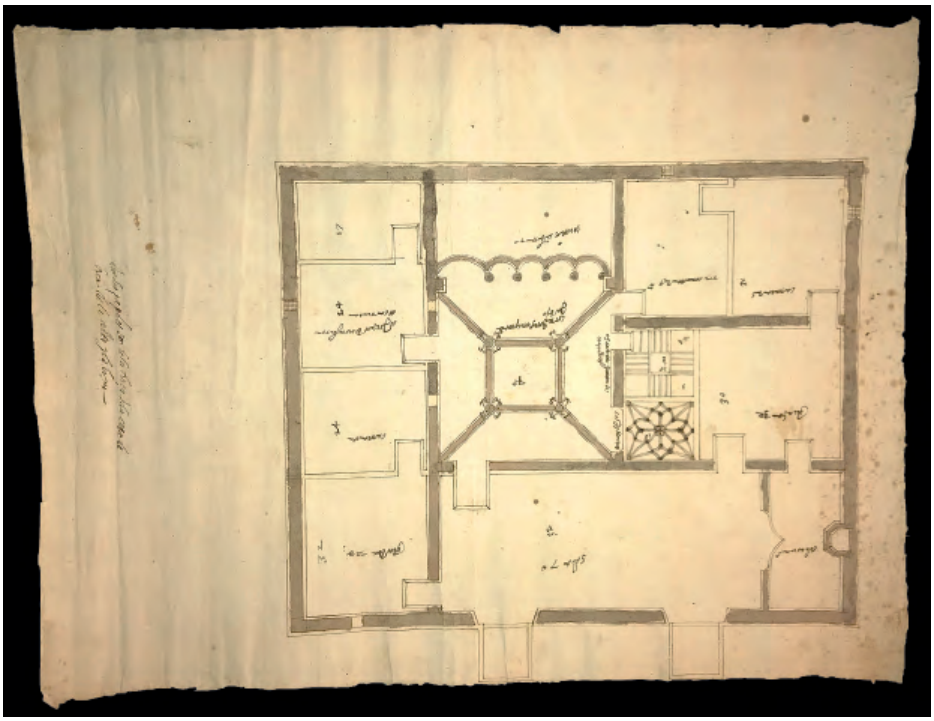
8. Estado de conservación: Bueno en ambos casos, aunque el primero de los diseños presenta manchas de grasa y de humedad, y el segundo, manchas de humedad en el extremo izquierdo.

9. Técnica: Tanto en el primero, como en el segundo de los diseños se percibe un rasguño previo a regla y compás (para el arco de acceso, las secciones de las columnas del patio, los arcos del desembarco de la escalera y la bóveda de la capilla), que se ha entintado con posterioridad. En ambos se observa el uso de la aguada tanto para subrayar la potencia masiva de los muros, como la importancia estructural de las vigas de madera que tenían que utilizarse como *puentes* en la configuración arquitrabada de los frentes interiores de las crujías del patio, y en las esquinas que habrían de conformarse en los encuentros de las pandas, los *quatro pie*(s) *de pollos a los quatro rincones* mencionados en la capitulación.

10. Dimensiones: El primer diseño mide 44,3 x 57,9 cm; mientras que el segundo mide 43,6 x 58 cm.

11. Anotaciones: En el primero de los diseños, en el recto: *Traza de la cassa de Brea en dos pliegos de papel grandes de la marca mayor y en este esta la traza de todo lo vaxo / Plaza delante la puerta / Plaza / Puerta principal 11 / Puerta principal 11 palmos*





/ Puerta a las caballerizas / Açagoan (dos veces) */ Cavallerizas / Sala vaja 73 palmos de largo 32 palmos de ancho / Puerta para la sala / Y reja al patio / Cuadra 29 palmos / Camara 19 palmos / Aposento con dos camaras al primer rellano 31 palmos / Patio con su luna 40 palmos / Coçina de servicio 38 palmos / Chaminera / Reposte 16*.

En el segundo de los diseños, en el recto: *Estos dos papeles son de la traça de la casa de Brea de lo alto y de lo baxo / Alcoba 26 / Sala 70 / Quadra 28 / Camara 24 / Aposento con su recamara 24 / Sovreescalera 40 / Corredores encima de patio / Escalera pora los* (¿criados?) */ Capilla 14 / Recamara 29 / Camara 25 / Quadra 32*. En el vuelto: *Traça de la casa que se ha de hazer en Brea hecha por Mendiçabal en el año 1600 / Otra traca mejor se hizo despues que se ha de buscar y saber si esta en Brea o Calatorao / Alm. 6. Cax. 4. Lig. 1. N. 6 / Al*(ilegible).

12. Escala: No. Ninguno de los diseños dispone de escala.

13. Observaciones: Los dos diseños aparecen referenciados con el siguiente regesto antiguo: *Traza de cassa, que se auia de fabricar en la villa de Brea, hecha por Mendizabal año de 1600.*

También tiene que señalarse que en el vuelto del segundo de los dibujos se anotó: *Otra traca mejor se hizo despues que se ha de buscar y saber si esta en Brea o Calatorao*. En todo caso, debe reconocerse que no ha conseguido localizarse ningún otro instrumento de representación gráfica relacionado con este proyecto.

14. Comentario: Lo primero que llama la atención de la *Traza de la casa que se ha*(bía) *de hazer en Brea*, es que el proyecto se presentara a partir de dos diseños diferentes, uno por cada uno de los pisos principales de la vivienda. Con ellos, o con los que pudiesen ejecutarse cuando se realizó la *otra traca mejor* (que) *se hizo despues*, que, tal y como anotara el archivero del Pilar, *se ha*(bía) *de buscar y saber si esta*(ba) *en Brea o Calatorao*, debió de redactarse el texto dispositivo preparado para la ejecución de la obra, transcrito en el apartado "Unidades de descripción relacionadas", ya que, tal y como se señala en el encabezamiento del documento, los trabajos tenían que desarrollarse *conforme a una traça questa echa en dos pliegos de papel de marca mayor*.

La anotación recogida en el vuelto del segundo de los diseños, así como el regesto antiguo del proyecto, permiten conocer que los instrumentos de representación gráfica fueron realizados por *Mendiçabal* o *Mendizabal*, *en el año 1600*. Es más, es posible que la redacción del texto dispositivo también se debiera a este mismo maestro, ya que la anotación con la que se archivó (*Traca y capitulacion de Mendicabal*), así parece sugerirlo.

Más difícil resulta poder establecer una identificación inequívoca del personaje, aunque no parece arriesgado plantear la posibilidad de que se tratase de Juan de Mendizábal; un maestro que ya había trabajado en las iglesias de Fuentes de Jiloca (Zaragoza), Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza) y Albalate del Arzobispo (Teruel) en el momento de proyectarse esta empresa, y que continuará desarrollando su actividad profesional en el convento de Santa Clara de Borja (Zaragoza) y en la parroquial de Magallón (Zaragoza) en los primeros compases del Seiscientos.

Los diseños muestran que trataba de construirse una casa de acuerdo a uno de los modelos más conocidos de la arquitectura civil aragonesa del periodo, el conformado en torno a un patio o "luna" central, definido a partir de cuatro columnas angulares de orden clásico, corintio o compuesto, según las proyecciones de sus capiteles sobre el plano, o *de orden dorica*, tal y como se explicita en el acuerdo. El proyecto también contemplaba habilitar la correspondiente escalera claustral de caja rectangular —de tres tiros y tres rellanos o mesetas intermedias— para acceder a la planta noble, en la que tenían que situarse la capilla, que debía cerrarse mediante una bóveda encamonada decorada con crucería en su intradós, y otra escalera, en este caso de servicio, de caja cuadrada y cuatro tiros, para subir a la falsa o "mirador".

El proyecto, que presenta llamativos atavismos representativos, como la plasmación abatida de muchos elementos, se completa con un texto dispositivo sumamente detallado que permite descubrir, por ejemplo, que las partes contemplaron levantar los muros del edificio con *tapia valençiana*, el mismo tipo de fábrica que, precisamente, se comprometieron a emplear —y que, en efecto, terminaron utilizando— Juan de Marrón, Juan de Mendizábal y Pedro Zumista en la reforma de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos de Daroca, contratada en 1575 y ultimada un año más tarde (Ibáñez Fernández, J. y Martín Marco, J., 2017, pp. 290-293, y doc. nº 1, pp. 303-307), que será perfectamente descrito por fray Lorenzo San Nicolás algunos años más tarde todavía (San Nicolás, fray L. de, 1639, cap. XXXIX, p. 61).

El concierto también permite precisar que la escalera de servicio representada en el diseño correspondiente a la planta noble habría de facilitar el acceso a la falsa o "mirador", que no aparece representado en modo alguno, pero que, según lo recogido en el documento, tenía que resolverse con un *ventanaje doulado (...) con su antepecho de rejola y media de grueso y (...) sus pilares de dos rajolas de grueso*, sobre los que debían entregar los tirantes del tejado, cuyo vuelo habría de salvarse mediante un *rafe d'entillones de rejola de siete salidas.*

Además de reflejar el uso generalizado del sistema de vigas y revoltones para los techos y suelos holladeros, el texto dispositivo venía a estipular que la bóveda del oratorio fuese encamonada, descendiendo a precisar el procedimiento que tenía que seguirse para voltearla. En efecto, en su penúltima cláusula, se señalaba la conveniencia *de armar un telar* —es decir, una estructura lígnea integrada en la fábrica del edificio— *con fustes pequeños encajados en las paredes*, *amuscados uno con otro y enclavados*, para poder *armar sus çinvrias*, y disponer sobre ellas *sus cañas mui espesas*, sobre las que tenía que vertirse el yeso, para *forjarlo* todo *de algez*, de tal manera que *las çinvrias* pudieran servir *de cruçeros*, en esencia, para *no echar mucha carga* y que la bóveda estuviese *segura*. Después, debía *vocellar*(se) *dicha capilla dandole labor conpetente*, realizando con yeso tanto las molduras de los muros, como el diseño de crucería del intradós de la bóveda, para, una vez ultimados estos trabajos, *lucir y pincelar* con un falso despiece isódomo todo el interior, asentando *unas rosas pequeñas de algez lavradas de maçoneria* en las claves de la bóveda.

15. Unidades de descripción relacionadas: Los dos diseños están relacionados con el texto dispositivo redactado para la ejecución de la obra (A.C.P.Z., 6.4.1.6):

Traca y capitulacion de Mendicabal de la casa que se ha de hazer en Brea. / Capitulacion forma y manera de una casa que se a de acer en la villa de Vrea conforme a una traça questa echa en dos pliegos de papel de marca mayor son las condiciones siguientes. / (Al margen: *Primero / Medidas de la planta*) *Se a de tomar un anvito o patio que terna de gueco a la parte de la delantera ciento y veynte y quatro palmos y a la otra parte cien palmos de vara ques quatro palmos una vara y esto se entiende sin el grueso de paredes foranas y la plaçeta questa delante, el qual* (entre líneas: *anvito*) *a de ser repartido conforme como esta señalada en la traza que terna de la pared la delantera al medianil treynta y dos palmos de gueco donde viene la cavallerizas* (sic) *y la cocina terna ciento y ocho palmos de gueco terna de gueco la luna quarenta palmos con el patio en quadra el patio de la escalera veinte y cinco palmos lo que ay de la luna a la otra parte repartido por medio* (ilegible) *conforme a la traza tiene çincuenta palmos a una parte y a otra sesenta y cinco palmos y con el grueso del medianil. /* (Al margen: *2 / Cimientos*) *Iten se an de avrir los cimientos de dicha casa asta llegar a tierra firme o peña y tornarlos a ynchir con piedra y calçina de manposteria mui vien asentada y en groseza de cinco palmos los cimientos de las paredes de fuera, los cimientos de los medianiles de quatro palmos de grueso asta la cara de la tierra. /* (Al margen: *3 / Dos varas en alto*) *Iten se an de elejir encima de dichos cimientos sus paredes de* (roto) *piedra y calcina* (entre líneas: *de manposteria*) *mui vien asentada de una vara de grueso en las paredes foranas y en los medianiles de tres palmos de grueso y con esta groseza suvira de piedra dos varas en alto por la umedad dejando sus puertas y ventanas como estan señaladas en la traça. /* (Al margen: *4 / Tapia valençiana*) *Iten encima de dichas paredes o cimientos con la mesma groseza an* (de) *suvir dichas paredes de tapia valençiana que en cada* (entre líneas: *tapia*) *lleve cinco // yladas de rejola repartida y vien asentada con su* (ilegible) *calçina mesclada con vuena arena del rio y acer sus pilares de rejola en quadra de la tapia asentados con algez repartidos de dos a dos tapias como al maestro le viniere el compartimento teniendo cuenta con puertas y ventanas y asi como vaian suviendo se a de ir enfustando dicha casa echando sus soleras amuscladas una con otra y enclavadas. /* (Al margen: *5 / Granero*) *Iten se a de enfustar encima la cavalleriça y cocina y reposte para un granero en alteza de doçe palmos con mui vuenos maderos y repartidos palmo y medio de un madero a otro. /* (Al margen: *6 / Carçel*) *Iten se a de enfustar el aposento que viene al primer rellano con alteza de diez palmos y medio del suelo repartidos los maderos de dos a dos palmos uno a otro y debaxo d'el avra carcel. /* (Al margen: *7 / Paredes y su alteça*) *Iten sean suvidas las paredes la alteza que uviere menester et todos los suelos conforme a la sala alta que sera treinta palmos con el grueso del suelo se a de echar su solera como arriva esta dicho y enfustar dichos suelos con sus vuenos maderos de pino de dos a dos palmos*

uno de otro y enfustado dicho suelo suvir dichas paredes en veynte y cinco palmos y medio de alto y echar alli su solera y enfustar todos los suelos altos confor(-me) *a lo arriva dicho y dichas paredes an de suvir a esta alteza con la groseza y con las mesmas condiciones que arriva esta declarado*. / (Al margen: *8 / Ventanaje*) *Iten se a de açer ençima de dichas parades su ventanaje doulado y rejola con su antepecho de rejola y media de grueso y a sus pilares de dos rejolas de grueso* (entre líneas: *donde vienen los tirantes*) *y açer su rafe d'entillones de rejola de siete salidas*. // (Al margen: *9 / Tejado*) *Iten se* (a) *de armar su tejado d'esta manera echar sus tirantes de quatro varas* (entre líneas: *que son seis palmos*) *y acer sus tijeras dandoles el tercio de pendiente ante mas que menos con su espiga y talon como conviene y enfustar encima de dichas tijeras de quatro a quatro palmos con fustas y entavlar con sus tavlas vien enclavadas y asentar su teja con su lodo de vuena tierra* çernida. / (Al margen: *10 / Luna y corredor*) *Iten se a de açer su luna conforme a la traza con quatro pilares ho colunas como los señores de la* (entre líneas: *obra*) *mandaren y si fueren colunas podran ser de orden dorica con su vasa y capitel y ençima sus puentes y echar sus quatro pie de pollos a los quatro rincones y enfustar de dos a dos palmos un madero de otro y echar sus vueltas vien raidas la alteza d'esto a de ser conforme a los otros suelos ençima deste corredor se puede acer su antepecho que aga demostraçion de pedestales y arriva asentar sus columnas pequeñas y volver sus archetes y sus quatro pilares a los quatro esquinas y si no quisieren colunas ni archetes se podra acer con sus valaustres torneados aunque mas ermoso estara con sus archetes este corredor terna de alto dice ocho palmos y ençima de dichos archetes echar su solera recia y echar sus quatro pie de pollos a los rincones y enfustar de manera que los mesmos maderos salgan un mensula que aga rafe y sus tavlas ençima y echar sus vueltas vien raidas y cuvrir encima su tejado*. / (Al margen: *11*) *Iten se a de açer su acagouan como esta señalado en la traza aciendo su portada de piedra o rejola como mandaren terna diçe ocho palmos y treynta y dos*. / (Al margen: *12*) *Iten se a de acer una sala vaja con dos ventanas a la plaza terna de ancho treynta y seis palmos y de largo setenta y quatro y dentro d'esta sala una quadra con su camara tiene la quadra treynta palmos y veinte y nueve y su ventana a la luna con su reja y la camara dice // nueve palmos y treinta y dos el repartimiento d'esta quadra sera de media rejola*. / (Al margen: *13 / Carcel*) *Iten en el patio que queda mas adentro se puede acer una carçel fuerte y un aposento para moços y encima* (entre líneas: *d'esto*) *los tres aposentos que entran por el primer rellano ata*(entre líneas: *gados*) *con rejola de canto y en el primer aposento se a de açer una chaminea la qual no esta señalada en la traza que sea pequeña*. / (Al margen: *14 / Cavallerica*) *Iten se a de acer su cavallerica* [entre líneas: *con dos puertas al açago*(an) *y a la plaza*] *como esta señalada en la traza terna de largo quarenta y un palmos y de ancho veinte y ocho y açer su coçina de serviçio conforme a la traza y su reposte y encima de todo esto un granero que terna de largo cien palmos y veinte y ocho de ancho*. / (Al margen: *15 / Escalera*) *Iten se a de açer su escalera de diez palmos de ancho y treynta escalones de alto y por el primer rellano se an de mandar los tres aposentos conforme a la traza y se a de asentar una coluna al pie de la escalera que sea de orden dorica con su pedestal y vasa y capitel de piedra para asen*(entre líneas: *tar su puente*) *encima y los maderos del suelo encima la puente y en el corredor en la parte de la escalera acer su antepecho con sus pedestales y asentar sus colunas y volver sus archetes para poderse arrimar acia la escalera la sovre escalera d'esta escalera a de ser tan alta como los suelos de los miradores la qual escalera la falfa de avajo a de ser dovle y los atoques que tomen toda la frente de la escalera*. / (Al margen: *16 / Sala alta y alcova*) *Iten se a de acer su sala alta acia la plaza conforme a la traza que terna de largo setenta y seis palmos y treinta y dos palmos de ancho y su alcova dice seys palmos y su quadra como camara* (entre líneas: *o si quisieren mandar por el corredor la recamara podra*) *alcoba y recamara la quadra tiene treinta palmos y treinta y dos*. // (Al margen: *17 / Quadra y camara*) *Iten se a de açer a la otra parte de la sala su quadra con su camara que la puerta esta en la mesma quadra* (entre líneas: *en la traza*) *y camara y açer otros dos aposentos camara y recamara conforme a la traza mandandolos por el corredor todos los atajos d'estos aposentos an de ser de rejola de dos falfas*. / (Al margen: *18 / Escalera para los miradores*) *Iten se a de acer su escalera quadrada para suvir a los miradores de* çinco *palmos de ancho como esta señalado en la traza con el medianil o atajo que viene donde esta escalera a de ser de media rejola y echar algu*(entre líneas: *nos*) *telares de madera para qu'este fuerte tiene de gueco el anvito d'esta escalera dice seys palmos*. / (Al margen: *19*

/ *Capella*) *Iten se a de açer una capilla pequeña conforme a la traza que terna diceseis palmos a una parte y quatorce a otra la qual dicha capilla se a de acer d'esta manera que se a de armar un telar con fustes pequeños encajados en las paredes y amuscados uno con otro y enclavados y armar sus çinvrias y de çinvria a çinvria echar sus cañas mui espesas y forjarlo de algez y las çinvrias sirvan de cruçeros y esto se ace por no echar mucha carga y queste segura y vocellar dicha capila dandole labor conpetente y lucir y pincelar y asentar unas rosas pequeñas de algez lavradas de maçoneria y açer su altar*. / (Al margen: *20 / Vueltas, atajos y lo demas*) *Iten se an de echar todas las vueltas de suelos altos y vajos y acer todos los atajos y asentar aros de puertas y ventanas y asentar rejas y raspar todo lo alto y vajo ques todos los quartos altos y vajos y patio y luna y corredores y açer escaleras y chamineas todo lo arriva nonvrad*o.

16. Bibliografía: El diseño tan solo ha sido reseñado en Ibáñez Fernández, J., 2014a, p. 322, y fig. nº 5, p. 323. Sobre el modelo de edificio, véase lo señalado en Ibáñez Fernández, J., 2009, y sobre la galería de arquillos, como uno de los elementos más característicos de la arquitectura aragonesa del periodo, Ibáñez Fernández, J., 2016b. En relación con la técnica de la tapia valenciana, véase San Nicolás, fray L. de, 1639, cap. XXXIX, p. 61; Mileto, C., Vegas, F. y López, J. M., 2011; Ibáñez Fernández, J. y Martín Marco, J., 2017, pp. 290-293, y doc. nº 1, pp. 303-307. Sobre Juan de Mendizábal, véase Martínez Verón, J., 2001, p. 303; Ibáñez Fernández, J. y Martín Marco, J., 2017.

Javier Ibáñez Fernández

199. Proyecto para la construcción de la nave de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Icazteguieta (Guipúzcoa)

1. Título: Proyecto para la construcción de la nave de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Icazteguieta (Guipúzcoa).

2. Fecha: 1600.

3. Autor: Miguel de Altuna.

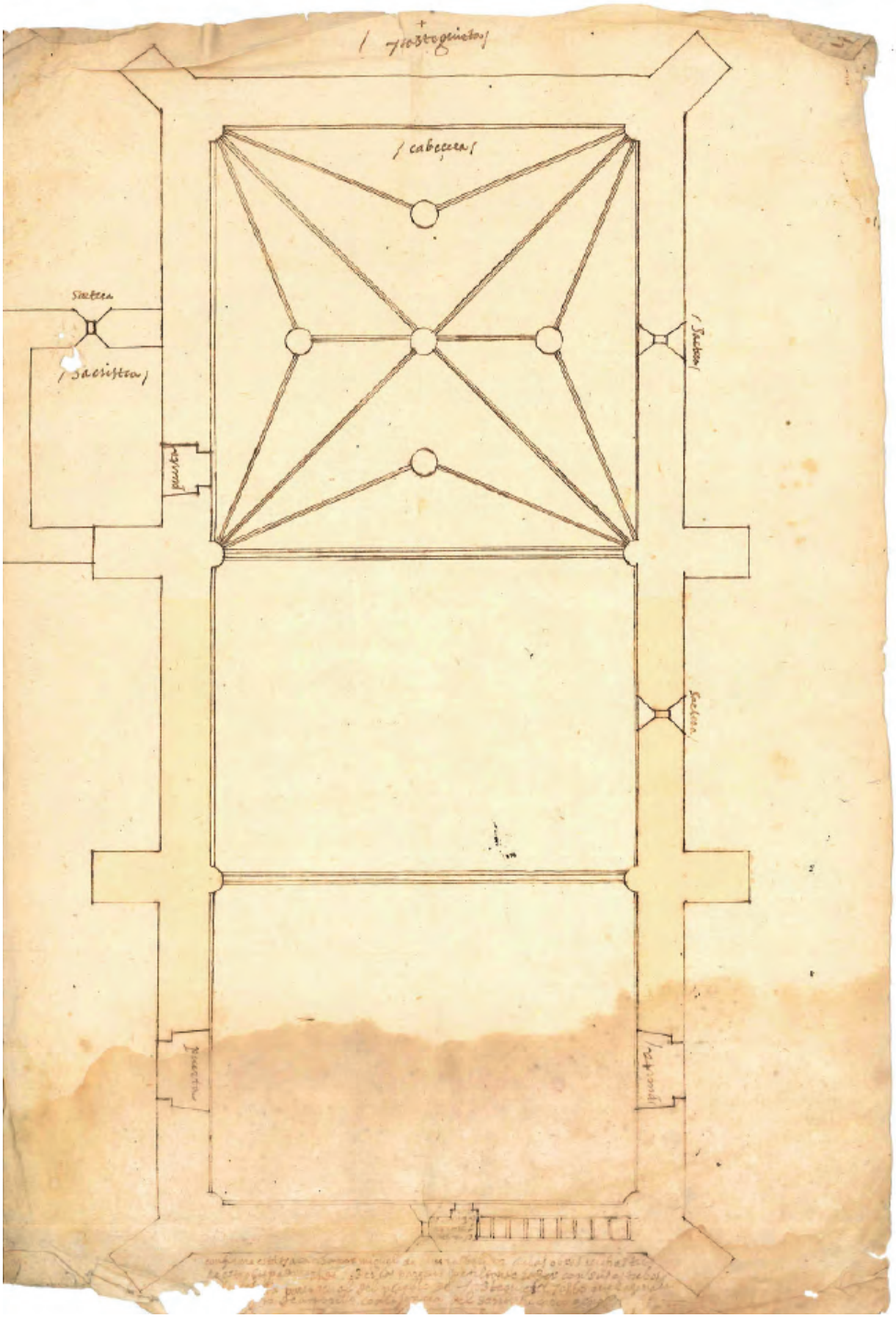
4. Localización: Pamplona. Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P.].

5. Signatura: A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 170 - nº 9, f. 2 r.

6. Descripción, alcance y contenido: Este diseño con la planta de la iglesia parroquial de Icazteguieta fue proyectado en 1600 por Miguel de Altuna, veedor de las obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, con objeto de señalar la nave de dos tramos que debía edificarse de nuevo en el templo, a continuación de la cabecera plana y la sacristía adosada al lateral izquierdo de la misma.

La traza dibujada por Altuna muestra la planta rectangular de un sencillo templo, consistente en una cabecera cuadrangular de testero recto reforzada en las esquinas exteriores por contrafuertes dispuestos en diagonal y una nave articulada en dos tramos, de la misma anchura que el presbiterio, cuyos muros perimetrales quedan reforzados al exterior por contrafuertes prismáticos. De acuerdo con el diseño del veedor, para comienzos de 1601 la capilla mayor del templo estaba concluida y cerrada con una bóveda de terceletes de cinco claves, con la polar unida mediante ligaduras rectas a las claves subsidiarias de los terceletes dispuestos en los laterales de la nave.

El dibujo está identificado en la parte superior con el nombre de la localidad, *Ycasteguieta*, a lo que se suman otras anotaciones que señalan la *cabeçera*, o *sacristia* adosada al presbiterio por el lateral izquierdo y a la que se accede a través de un vano perforado en el muro.


cabeçera
sacristia

También se indican las distintas ventanas que iluminan el templo, bajo la denominación *saetera*, tanto las dispuestas en el lateral derecho en la capilla mayor y primer tramo de la nave, como la existente en la sacristía, señalando, además, las dos puertas que permiten el acceso al templo por el lateral derecho e izquierdo del último tramo de la nave. En el grosor del muro de los pies, frontero al altar mayor, se dibuja la *escalera y puerta al campanario*, especificando el lugar en el que el cantero que acometiese las obras debía erigir la escalinata de acceso a la torre, quedando también obligado a levantar dicho campanario. Finalmente, en la parte inferior del dibujo, en el espacio existente entre los dos contrafuertes dispuestos en diagonal que delimitan el muro occidental del templo, una anotación indica la autoría de la traza, que no está rubricada, y la obligación de hacer la obra de acuerdo a la misma.

Para clarificar las partes de la iglesia que estaban hechas y las estructuras que habría que construir de nuevo, Altuna señaló con tinta de color amarillo la obra a realizar, coloreando el grosor de los muros perimetrales del templo desde el primer tramo de la nave hasta la pared de los pies, que, recordemos, tenían que deshacerse por encontrarse defectuosos y fabricarse de nuevo, si bien la mancha de humedad que ha afectado al papel en este lugar, ha provocado la atenuación y alteración de la coloración.

7. Soporte: Papel verjurado que presenta, como filigrana o marca de agua, una mano coronada por una flor de cinco pétalos.

8. Estado de conservación: Deteriorado, ya que presenta manchas de humedad, pérdida de papel y de parte de la coloración aplicada al dibujo. El soporte no ha sido restaurado.

9. Técnica: Rasguño previo a regla y compás, y después entintado. Uso de la aguada.

10. Dimensiones: 29,8 x 20,6 cm.

11. Anotaciones: En el recto del diseño: *Ycasteguieta / Cabeçera / Saetera / Sacristia /Saetera* (dos veces) / *Puerta / Escalera y puerta al campanario*. Además, en el extremo inferior del dibujo una larga inscripción refiere la autoría de la traza y su finalidad: *Conforme esta traça echa por Miguel de Altuna, beedor de las obras eclesiasticas de este obispado, se an de hazer las paredes que faltan de hazer con sus estribos* (perdido) *parroquial del pueblo de Icazteguieta y es lo que se señala* (perdido) *de amarillo con licencia del señor vicario general*.

12. Escala: Sí, formada por una línea de once puntos, de 3,2 centímetros de longitud, distantes cada uno de ellos 0,3 centímetros, dibujada en la parte inferior izquierda del papel, junto al contrafuerte del muro de los pies.

13. Observaciones: La traza se sigue conservando entre la documentación generada por el proceso judicial en el que se insertó inicialmente, cosida al resto del expediente, como documento gráfico que complementa la información proporcionada por el veedor en su informe escrito (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 170 - nº 9).

14. Comentario: La iglesia de San Lorenzo de Icazteguieta estaba siendo intervenida arquitectónicamente en la nave en el año de 1600, bajo la dirección del cantero Román de Eizaguirre, vecino de Tolosa (Guipúzcoa), quien también había adquirido el compromiso de edificar el campanario. El visitador general del obispado de Pamplona, diócesis de la que dependía desde el punto de vista de la jurisdicción eclesiástica esta iglesia guipuzcoana, solicitó al veedor de obras eclesiásticas, Miguel de Altuna, que supervisase la obra para comprobar la idoneidad de la misma. Tras inspeccionar la fábrica, Altuna rechazó el proyecto inicial y el contrato presentado por el rector y mayordomo de la parroquial, y facilitó un nuevo diseño con el que proseguir la construcción del templo, en el que las paredes perimetrales debían derribarse y levantarse de nuevo con mampostería, reforzándose con contrafuertes de sillería.

El 18 de enero de 1601 Francisco de Landa, cantero de Vidania, contrató con las autoridades eclesiásticas y civiles de Icazteguieta la continuación de la fábrica parroquial, comprometiéndose a ejecutarla en seis años *conforme a una traça echa por Miguel de Altuna, beedor de las obras eclesiasticas deste obispado de Pamplona* y realizando un año después el trabajo de carpintería referente al tejado de la iglesia. De acuerdo con el condicionado de la obra, Landa desharía las paredes de la nave, volviéndolas a construir con cimientos firmes de mampostería y las esquinas labradas de la manera que estaba la fábrica de la cabecera, cubriendo el tejado de madera, quedando asimismo obligado a erigir la torre campanario a los pies de la nave. Una vez concluida la fábrica, su trabajo sería supervisado por maestros peritos en el arte de la cantería y carpintería nombrados por ambas partes, los cuales comprobarían *si la dicha obra esta echa en perficion*

y conforme a la dicha traça que asi tiene dada por el dicho beedor Miguel de Altuna y para declarar y estimar su precio y valor. En el caso de que el maestro no concluyese la remodelación del templo en el plazo establecido, los promotores de la obra podrían entregar la continuación de la misma a otros oficiales a costa de aquel. No obstante, en el propio contrato de obras el rector de la parroquial y autoridades civiles de la localidad expresaron la confianza y seguridad en el buen hacer de Landa ya que, según les habían informado destacados maestros canteros vascos, *avia echo y acabado algunas otras obras de yglesias en esta provincia de Guipuzcoa y en el obispado de Cuenca y particularmente de un año poco mas o menos a esta parte avia acabado la obra de canteria que tenia tomado a su cargo de la parroquial yglesia de Nuestra Señora de Sancta Maria de la tierra de Hernialde (*A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 170 - nº 9, f. 7 v).

Como resultado de esta reforma arquitectónica, el templo que ha llegado hasta nuestros días presenta una cabecera recta a la que se unen los dos tramos de la nave, de la misma anchura, reforzados en los muros exteriores por contrafuertes, como dibujó Altuna, diseño que fue publicado en 2015 en un artículo dedicado a este veedor de obras, referenciado en el apartado "Bibliografía".

15. Unidades de descripción relacionadas: La traza que Miguel de Altuna dibujó en 1600 con el proyecto de construcción de la nave de la iglesia parroquial de Icazteguieta fue adjuntada, junto con el condicionado de la obra, fechado el 14 de enero de 1601, al proceso judicial iniciado ante los tribunales eclesiásticos del obispado de Pamplona por el rector y mayordomos de la parroquial guipuzcoana, con objeto de comprobar si la fábrica había sido edificada de acuerdo a dicho contrato y diseño (A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 170 - nº 9, ff. 3 r-9 r):

/f. 3 r/ *En la tierra de Ycazteguieta jurisdiccion y juzgado de la noble villa de Tolosa ques en la muy noble y muy leal provincia de Guipuzcoa delante de las puertas de la yglesia parroquial de la dicha tierra donde se suele juntar el concejo de la dicha tierra a catorze dias del mes de henero año del nascimiento de nuestro señor Salvador Jesucristo de mil y seiscientos y un años por ante y en presencia de mi Domingo de Ormaechea escribano del rey nuestro señor y del nm^o^ de la dicha villa de Tholosa y de los testigos de yuso escriptos se juntaron el rector y manobrero alcalde y jurado y vezinos de la dicha tierra y señaladamente don Martin de Gorostiçu rector de la parroquial yglesia de señor San Llorent de la dicha tierra de Ycazteguieta y Miguel de Larrambe manobrero de la dicha yglesia y Miguel de Çavala de Yturriozalde de dicha tierra y P^o^ Destanga jurado y Miguel de Yraçusta y Martin de Eznaola y Artano y Juan de Hurquiçu e Yturriz y Martin de Ollaquimidi y Asençio Deliçarde y Martin e Liçarea y Juan de Minoa y Martin de Toledo de Goicoechea bezino de la dicha tierra que dixieron que hera la boz del dicho pueblo de Yçasteguieta y su yglesia parroquial de Señor San Llorente della, y como sus administradores, de la una parte y de la otra Francisco de Landa maestre cantero bezino de la tierra de Bidania, e dixieron que por quanto los dichos* /f. 3 v/ *rector y manobrero y concejo de la dicha tierra heran convenidos e ygoalados con el dicho Francisco de Landa de hazer y edificar el cuerpo de dos capillas y campanario de la dicha yglesia en el canton que cae hazia el mediodia y la cubierta de maderamen con que queda acabada la dicha yglesia ecepto las capillas deshaciendo la obra vieja conforme a una traça echa por Miguel de Altuna beedor de las obras eclesiasticas deste obispado de Pamplona y conforme a las condiçiones asentados entre las dichas partes que de yuso en esta escriptura de capitulado yran declarados a vista y examen de los oficiales, el tenor de las dichas condiciones son las siguientes / Primeramente los caminos y pasos sean libres para hazer los carretos de todo genero de materiales y las partes donde se saque piedra y para ello el dicho maestro tenga francos los prados concegiles y caminos para el pasto de los ganados y para pasar los materiales de piedra e agua, cal, harena que se hubiere de pasar por alguna heredad de particular le dexen pasar libremente pagando el daño el dicho maestro a quenta de la dicha yglesia. / Ytem el dicho pueblo de Ycaztequieta se ha obligado a dar libres las partes donde se allare aparejo de piedra y leña en el termino del dicho pueblo y en otras partes para hazer caleras poniendo en ello la diligencia a su costa y que el dicho maestro cantero* /f. 4 r/ *a su costa saque la piedra para la obra de la yglesia y caleras y cortar la leña necesaria y su acarreo y coziendo las caleras haga su carreteo y tan solamente el dicho pueblo segun esta dicho de suso aya de dar puesto donde saque la piedra necesaria y la leña donde pueda cortar y el dicho carreto y lo demas sea a su costa del dicho maestro. / Ytem quel dicho maestro aya de apuntalar la obra de maderamiento que la dicha yglesia tiene al presente y estando la cubierta como al*

presente esta aya de deshacer las paredes biejas y lebantar las nuevas paredes sobre buenos y firmes cimientos de buena mamposteria con sus esquinas labrados de la manera que estan en la otra obra que esta echa en la cabecera de la dicha yglesia, guardando en todo en ello la yntencion de la traça que al sitio da el dicho beedor Miguel de Altuna. / Ytem que las dichas paredes biejas de mamposteria que sean de deshazer sean vistas y medidas por dos oficiales peritos en la arte y se ponga por escrito el numero de estados y de que grueso y las partes de probecho que tienen en sus dos esquinas y tres puertas para que no aya fraude ni hierro de quenta con que a la dicha yglesia se le balga el examen que en ellas tiene echo el dicho beedor Miguel de Altuna. / Ytem que el dicho pueblo sea obligado a dar todas /f. 4 v/ *las pieças de madera que fueren menester para la grua y pescante y para la cubierta de la dicha yglesia con que el dicho maestro a su costa los corte y las labre donde se allaren y el dicho pueblo lo aga a su costa el carreto del dicho maderamiento al pie de la obra como fueren labrado los maderos. / Ytem el dicho maestro se aprobeche de la madera y tabla y clabazon que se sacare de la obra bieja que se a de deshazer para hazer las cimbrias y andamios y para lo demas que fuere nescerario en la obra de la dicha yglesia y que despues que estuviere en perfection acabada la obra de la dicha yglesia como se requiere todo lo que se sobrare de maderamiento nuevo y de la bieja se quede para el dicho pueblo de Ycazteguieta libremente. / Ytem que el dicho maestro durante el tiempo que acavare las dichas obras de canteria y mamposteria sobre dichos pueda gozar segun esta dicho de los berbajes y asi bien de los montes del dicho pueblo de Ycazteguieta para hazer leña como otro qualquier vezino della. / Ytem que el dicho maestro aya de acabar la dicha obra en toda perfection de canteria conforme la dicha traça que tiene dada el dicho beedor Miguel de Altuna dentro de seis años cumplidos que comiencen a correr desde el dia que se otorgare la escriptura de* /f. 5 r/ *contrato de la dicha obra entre el dicho maestre rector y manobrero y pueblo de Ycazteguieta alcançando liçençia para ello del reberendisimo obispo de Pamplona y su bicario general y oficial conforme esta escriptura de capitulado en adelant, y que la obra de carpintera sobre dicha aya de aver el dicho maestro dende que se cumplieren y acabaren los dichos seis años en un año cumplidos ni otro plazo alguno y que para asi hazer y cumplir las dichas obras de canteria y carpinteria sobre dichas a los dichos plazos y terminos el dicho maestro hubiese de dar fianças rraygadas y avonadas en la jurisccion donde la dicha villa de Tholosa en el otorgamiento de la dicha escritura de contrato a contento del rector y manobrero y pueblo de la dicha tierra de Yçazteguieta. / Ytem que la dicha obra de canteria y carpinteria aya de hazer y haga el dicho maestro a vista y esamen y apreciamiento de oficiales peritos en la arte de canteria y carpinteria poniendo cada una de las partes el suio y que los dichos maestros examinadores tengan facultad de ver si la dicha obra esta echa en perficion y conforme a la dicha traça que asi tiene dada por el dicho beedor Miguel de Altuna y para declarar y estimar su precio y balor y que por lo que los dichos maestros dixieren y declararen esten y pasen las dichas partes y cada una dellas por ellos* /f. 5 v/ *ya que lo que asi tasaren y apresciaren pague al dicho maestro la dicha yglesia y la obra de carpinteria se le pague lo que pusiere de su trabajo. / Yten que la dicha yglesia haya de pagar y pague al dicho maestre la cantidad que la dicha obra montare en esta manera cien ducados en el otorgamiento de la escritura de contrato que se otorgare de la obra de la dicha yglesia y otros cien ducados dende en un año y otros cien ducados para dende en otro año que son trezientos ducados y dente en otros dos años siguientes cada cinquenta ducados y dende aldelante cumplidos los dichos cinco tercios se le ayan de dar y rentar al dicho maestro los frutos pertenecientes a la primicia de la dicha yglesia (…) sacando de los dichos frutos de la dicha yglesia en cada un año los gastos necesarios de la dicha yglesia que seran a tres ducados pasados por año hasta que el dicho maestro sea pagado por entero de las dichas obras de canteria y carpinteria del examen que se hiciere y que en estos cien ducados primeros venideros entrando este año los frutos de la primicia y otros ducados pertenecientes a la dicha yglesia los aya de llevar y cobrar su prescio en que se remataren los frutos de la primicia* /f. 6 r/ *el manobrero que es o fuere de la dicha yglesia sin parte alguna del dicho maesso respecto que los dichos çinco tercios sobre dichos el dicho manobrero a de acudir y pagar al dicho maestro parte con los frutos de la dicha primicia y d^os^ a la dicha yglesia estraordinarios que pertenecieren y con los alcances que la dicha yglesia tiene echo a algunos bezinos particulares de la dicha tierra de Ycazteguieta, y que el dicho maestre pasados los dichos cinco años primeros benideros entrando este dicho año en quenta dende en adelante haia de llebar el precio en que se remataren*

los dichos frutos de la dicha primicia en quienes se remataren juntamente con los d^os^ estraordinarios que pertenescieren a la dicha yglesia hasta que realmente sea pagado de las dichas obras de la dicha yglesia conforme al dicho examen sacando de los frutos de la dicha primicia segun esta dicho en cada un año los dichos gastos necesarios de la dicha yglesia. / Ytem que si el dicho maestro no cumpliere de hazer la dicha obra dentro del dicho termino de los dichos seis años la obra de canteria dende el dia del otorgamiento de la dicha escritura de contrato de la dicha obra y dende en un año la obra de carpinteria la cubierta della segun esta dicho de suso dando el pueblo la madera en el monte y su acarreto al pie de la obra conforme dicha traça que tiene dada por el dicho beedor Miguel de Altuna y condiciones sobre dichas que la dicha yglesia y concejo de Ycazteguieta en su nombre puedan continuar la dicha obra poniendo maestros oficiales para ello a costa daño /f. 6 v/ *y quiebra del dicho maestro e sus fiadores y teniendo presas sus personas y executando y bendiendo sus bienes como de derecho en tal caso se requiere. / Yten que el dicho Miguel de Larambe manobrero y los que del sucedieren en el dicho oficio en la dicha yglesia parroquial de Ycazteguieta de los alcances que eran fechos por la dicha yglesia a los bezinos particulares de la dicha tierra que estavan cobrados los intereses que debian los dichos bezinos eçepto lo que algunas pocas personas que devian de quienes se puede cobrar lo que deven por ser como heran valiosos y de lo que asi estaba cobrado y lo restante como tenian ofrescido pagar y pagarian los sobre dichos çinco tercios primeros que se han de hazer al dicho maestro que aya el dicho manobrero que es que fuere con los dichos alçances fechos a los dichos bezinos del dicho pueblo de Ycazteguieta acudiendo y pagando al dicho maeso en los dichos primeros tres tercios los dichos trezientos ducados a cien ducados en cada tercio y en los otros dos tercios siguientes a cada çinquenta ducados juntamente con los frutos de la dicha primicia de la dicha yglesia y d^os^ estraordinarios pertenecientes a la dicha yglesia que traen pocos intereses como es el dicho pueblo de Ycazteguieta lugar pequeño. / Ytem, el dicho pueblo de Ycazteguieta por esta carta y escritura publica suplican a su S^a^ del Illmo Obispo de Pamplona y su bicario general y oficial* /f. 7 r/ *que atento que por la horden y manera que refieren en esta scritura los bezinos particulares del dicho pueblo lo avian cumplido y pagado y pagaran los alcances que devian a la parrochia e yglesia de señor San Llorente de la dicha tierra de Ycazteguieta para cumplir y pagar al dicho maestre Francisco de Landa maese cantero para la obra que ha de hazer en la dicha yglesia conforme a la dicha traça dada por el dicho beedor Miguel de Altuna dentro del termino que de suso en esta escritura ba asentado y declarado alcanzando licencia para ello de su señoria reberendisima de Pamplona manden que sean servidos de suspender y suspendan y alçen mano del mandamiento del visitador el licenciado Obregon ultimo deste ovispado que sean sueltos de las censuras para que sean admitidos en los oficios divinos por el rector del dicho pueblo de Ycazteguieta y para hazer en razon dello nescesario siendo las diligencias necesarias el dicho pueblo dan poder para ello a Sancho de Berrovi, Martin de Berrio y a los demas procuradores curiales del Rmo de Pamplona que para ello avia y tenia el dicho pueblo de Ycazteguieta como obligacion de sus personas y vienes con facultad de poder jurar y sustituir por elebacion en forma. / Yten, el dicho rector manobrero y pueblo de Ycazteguieta dixieron que estaban satisfechos* /f. 7 v/ *y enterados por si y por maestros canteros principales de la provincia de Guipuzcoa del dicho maestre Francisco de Landa maestro cantero como es perito y artifice para hazer en la dicha parroquia de Ycazteguieta y aunque fuera la dicha obra de mucha mas calidad y de mas de hazer y obrar por causa que el dicho maestro Francisco de Landa avia echo y acabado algunas otras obras de yglesias en esta provincia de Guipuzcoa y en el obispado de Cuenca y particularmente de un año poco mas o menos a esta parte avia acabado la obra de canteria que tenia tomado a su cargo de la parroquial yglesia de Nuestra Señora de Sancta Maria de la tierra de Hernialde jurisdiccion de la dicha villa de Tolosa que era obra de mas calidad y cantidad que la de la dicha yglesia parroquial de Ycazteguieta y en otras yglesias desta dicha provincia de Guipuzcoa a trabajado y trabaja de hordinario y se ocupa en esamenes de las obras de yglesias como lo suso dicho es muy publico y notorio y por la dicha razon se suplican a su señoria del Rmo de Pamplona y su bicario general y oficial manden aprobar y aprueben* /f. 8 r/ *esta escritura para que conforme a ella se otorgue entre ambas partes la dicha escritura de contrato de la dicha obra y con esto que esta dicho y asentado de suso ambas las dichas partes por lo que a cada uno dellos toca asi se lo hagan guardar y cumplir e obligaban y obligaron el dicho rector y manobrero las rentas y aver de la dicha parroquial yglesia de Ycazteguieta y*

el alcalde, jurado y bezinos del dicho concejo della las rentas y aver del dicho concejo y el dicho maestro su persona y vienes y davan y dieron su poder cumplido el dicho rector a los jurados eclesiasticos y los legos a las justicias seglares del rey nuestro señor ante quien esta carta paresciere y fuere pedido su cumplimiento a cuia jurisdiccion y juzgado se sometieron renunciado el propio fuero jurisdicion y domicilio e previlegio principal y la ley si combenerit judisdicione e mn judiqum (…) /f. 8 v/ *en testimonio de lo qual ambas las dichas partes dixieron que asi lo otorgavan y otorgaron esta dicha escritura de capitulado en la manera que dicho adelante y en presencia de mi el dicho Domingo de Ormaechea, escrivano del rey nuestro señor y su notario publico en la su corte y en* /f. 9 r/ *todos los sus reinos y señorios y uno de los escribanos del su numero en la dicha villa de Tolosa y su jurisdicion e de los testigos de yuso escritos el dia mes y año y lugar sobre dichos siendo a ello presentes por testigos para ello llamados y rogados Juan Martinez de Beydacar mayor de dias y Bartolome Destanga y Pedro de Olloquinde, Juan Martinez de Ollaquide bezinos y estantes en la dicha tierra de Ycazteguieta y a Gabriel de Gaztelu y Azpillaga, escribano publico del numero de la dicha villa de Tolosa y vezino della y los dichos rector don Martin de Gorostiçu y Miguel de Yraçusta y Juanes de Hurquiçu e Yturrioz firmaron por si y porque los demas otorgantes que dixieron que escribir no savian por ellos y a su ruego firmaron los dichos Gabriel de Gaztelu y Azpillaga y Joan Martinez de Beydacar mayor, testigos suso dichos e yo el presente escribano doy fe que conozco a los dichos otorgantes y testigos don Joan Martin de Beydar, Gabriel de Gaztelu y Azpillaga, Francisco de Landa, Paso ante mi Domingo de Orm[a].*

16. Bibliografía: Arrázola, Mª A., 1967, pp. 347-349; Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., 1989, p. 72; Tarifa Castilla, Mª J., 2015, pp. 237-240; Tarifa Castilla, Mª J., 2016, p. 106.

María Josefa Tarifa Castilla

200. Diseño de la planta del claustro de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca)

1. Título: Diseño de la planta del claustro de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca).

2. Fecha: *ca*. 1600.

3. Autor: Desconocido.

4. Localización: Jaca. Archivo de la Catedral de Jaca [A.C.J.].

5. Signatura: P 18.7.

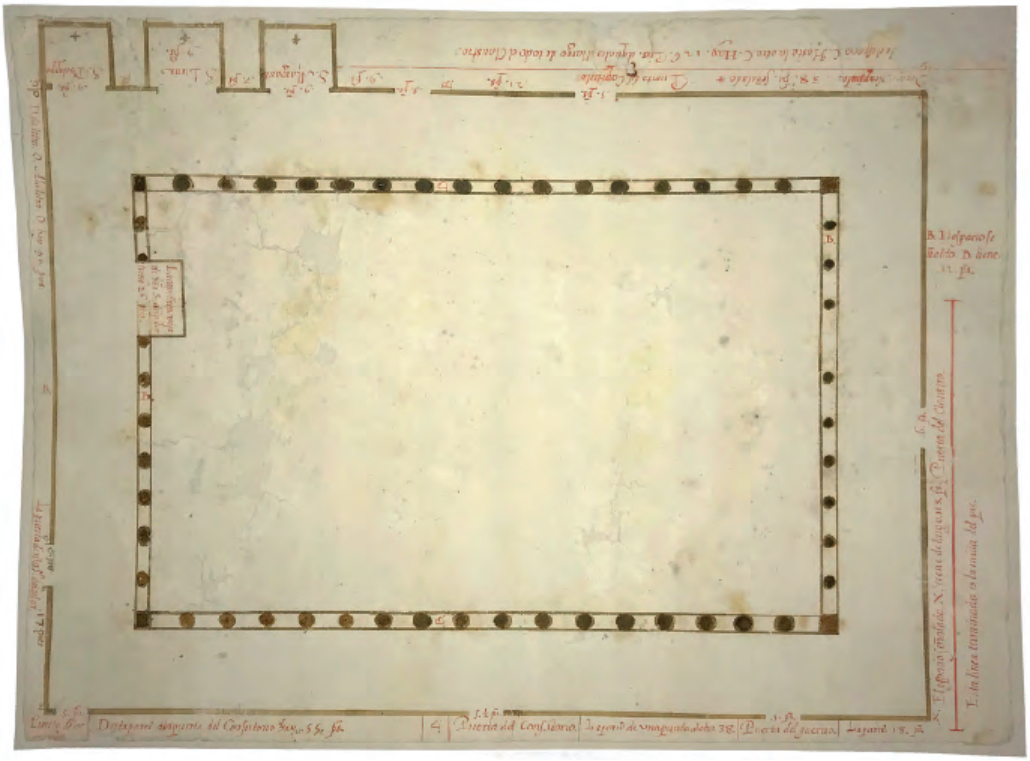
6. Descripción, alcance y contenido: Dibujo sencillo de la planta del claustro catedralicio, en el que su autor se preocupó esencialmente en localizar las puertas, capillas y espacios colindantes, identificarlos con sus nombres y precisar sus medidas básicas parciales y totales expresadas en pies. Frente a esto, diseñó a mano alzada de forma más irregular y rápida las secciones circulares de los fustes de las columnas, los espacios intercolumnares y algunos de los perfiles que delimitan las capillas y patio.

7. Soporte: Hoja de papel verjurado. La marca de agua resulta ilegible tras la restauración del soporte.

8. Estado de conservación: Deteriorada con manchas de humedad. Ha sido restaurada.

9. Técnica: Dibujo a tinta negra y roja, mediante regla y a mano alzada.

10. Dimensiones: 58,5 x 43,2 cm.



11. Anotaciones: En el recto se añadieron leyendas aclaratorias de la orientación espacial del claustro, ubicación de puertas y capillas, conexión con otras dependencias, y medidas de cada una de estas partes y del total de sus cuatro lados. Abajo, se lee de izquierda a derecha: *5 pies* (en el hueco de la puerta) / *Puerta de los corrales* (debajo) / *Desta pared a la puerta del consistorio hay 55 pies* / *B* / *5 pies* (en el hueco de la puerta) / *Puerta del consistorio* (debajo) / *La pared de una puerta a la otra. 38,5 pies* (en el hueco de la puerta) / *Puerta del guerto* (debajo) / *La pared. 18 pies*. En el lado derecho, se lee de abajo a arriba: *X. El espacio señalado X tiene de largo 113 pies* / *6 pies* (en el hueco de la puerta) / *Puerta del claustro* (debajo) / (Escala gráfica conformada por un segmento trazado a modo de escala con una leyenda aclaratoria, debajo de lo anterior: *Esta mida terminada es la mida del pie*) / *B. El espacio señalado B tiene 12 pies* (al margen, la *B* se repite en los cuatro lados del pórtico del claustro). Arriba, se lee de izquierda a derecha: *De aqui al capitulo 38 pies* / *5 pies* (en el hueco de la puerta) / *Puerta del capitulo* (debajo) / *21 pies* (medida de la pared entre esta puerta y la siguiente) / *5 pies* (en el hueco de la puerta) / *9 pies* (medida de la pared entre esta puerta y la siguiente) / *9 pies* (en el hueco de la puerta) / *S. Margarita* (inserto en el dibujo de la capilla cuadrada) / *7 pies* (medida de la pared entre esta puerta y la siguiente) / *S. Lucia. 9 pies* (inserto en el dibujo de la capilla cuadrada) / *Pies* (medida de la pared entre esta puerta y la siguiente, no se concreta cuántos) / *9 pies* (en el hueco de la puerta) / *S. Phelippe* (inserto en el dibujo de la capilla cuadrada) / *De el espacio C hasta la otra C hay 126 pies, el qual es el largo de todo el claustro* (debajo de las anteriores anotaciones, se incluye la *C* en ambos extremos del perímetro exterior). Lado izquierdo, de arriba abajo, se lee: *O* (en el extremo de la pared) / *De la letra O a la letra O hay 90 pies* / *O* (en el extremo de pared hasta la puerta) / *6 pies* (en el hueco de la puerta) / *La puerta de Nra. Sª del Pilar* (debajo) / *17 pies* (desde la puerta al extremo de la pared, que se señalan con la letra *a*) / *La capilla vieja de Nra. S. del Pilar tiene 26*

pies (inserto en el dibujo de la capilla cuadrada construida en este mismo lado y saliente hacia el espacio abierto del claustro).

12. Escala: Sí. En el recto, lado derecho, se incluye un segmento, trazado de abajo a arriba, a modo de escala gráfica con la siguiente inscripción: *Esta mida terminada es la mida del pie* (su medida es 25,5 cm). Se añaden además las medidas totales y parciales de cada parte del claustro, expresadas en pies.

13. Observaciones: Procede de la catedral de Jaca.

14. Comentario: Diseño anónimo de la planta del claustro de la catedral jaquesa en el que se señalan las capillas, puertas y otros espacios anexos, así como la escala gráfica y el detalle de sus medidas básicas medidas en pies. Fue publicada por el archivero Francisco Aznárez.

La Seo de Jaca contó con un claustro románico adosado a su lado norte, que, dadas sus condiciones de deterioro, fue reconstruido a finales del siglo XVII, conservándose únicamente el trazado de su planta y la fachada de su sala capitular. Algunas de sus columnas originales ya habían sido reaprovechadas en el siglo XVI con motivo de la construcción de la "lonja chica" o porche de su fachada meridional, abierta hacia la plaza del mercado, en tanto que buena parte de sus elementos decorativos se desmontaron al edificarse el nuevo claustro barroco, insertándolos en sus muros. Estos materiales fueron recuperados al hacerse las obras del Museo Diocesano, que había sido inaugurado en 1970 y se reabrió remodelado en 2010, instalado en los antiguos espacios claustrales.

El autor de este diseño anónimo plasmó la planta rectangular del claustro, con sus cuatro galerías porticadas, apeadas en columnas y abiertas al patio central, y, pese a realizar un dibujo sencillo, incorporó todos los espacios anejos a él con sus medidas precisas, un aspecto que otorga especial interés a este diseño. Así, en su crujía oeste, marcó e identificó con las correspondientes leyendas las tres puertas existentes: a la izquierda, la puerta de los corrales; en el centro, la puerta del consistorio; y a la derecha, la puerta del huerto. En la crujía sur, lindante con el lado norte de la catedral, indicó la ubicación de la antigua puerta del claustro, mediante la que se accedía al templo. En la crujía este, señaló de izquierda a derecha: en un extremo, las tres capillas claustrales dedicadas sucesivamente a San Felipe, Santa Lucía y Santa Margarita (adaptadas en la actualidad como espacios expositivos del museo), y, en el otro extremo, la puerta del capítulo. Finalmente, en la crujía norte, indicó la localización de la puerta de Nuestra Señora del Pilar, que daba acceso a la capilla homónima, en tanto que, en el otro extremo de esta misma panda del claustro, cerca de las capillas antes mencionadas, dibujó otra capilla cuadrada, cuya construcción se proyectaba hacía el patio abierto, sobre la que escribió que era la capilla vieja dedicada a Nuestra Señora del Pilar.

De entre las medidas expresadas por su autor podemos destacar sobre todo dos: por una parte, la que nos informa del largo total del claustro, de 126 pies de largo, y por otra parte, la de la embocadura de la vieja capilla del Pilar, de 26 pies. Si hacemos un cálculo a partir de la medida señalada para el pie en la escala gráfica incluida en el diseño, que es de 25,5 cm, esto supone que medía 32,13 m de largo y que la anchura de la desaparecida capilla era de 6,63 m. La primera medida se corresponde exactamente con la largura máxima que sigue teniendo el claustro en la actualidad.

La cita de las dos capillas dedicadas a la Virgen del Pilar resulta determinante para fechar este diseño hacia la última década del siglo XVI o 1600. Según pudo documentar María Isabel Oliván Jarque, el 8 de septiembre de 1584, día de la Natividad de la Virgen, se ofició la primera misa en la nueva capilla de Nuestra Señora del Pilar, poco después de que a su cofradía se le concediera para este fin el espacio del antiguo refectorio en desuso y recibiera el permiso para obrar en él con objeto de sustituir a la antigua capilla que se encontraba en muy mal estado y cuyo espacio habría de revertir en compensación al Cabildo. Por lo tanto, podemos suponer que este diseño se dibujó algo después de la fecha citada, hacia finales del Quinientos, cuando aquella se hallaba todavía en pie y esta ya la había sustituido para el culto.

15. Unidades de descripción relacionadas: No.

16. Bibliografía: Aznárez López, F., 1961; Oliván Jarque, Mª I., 1987, pp. 170-174; Piazuelo Rodríguez, I., 2017, p. 259, y fig. nº 5, p. 260.

María Isabel Álvaro Zamora

Bibliografía, fuentes y referencias

Bibliografía, fuentes y referencias

Abel Vilela, A. de, "Arquitectura manierista en Lugo: Las casas consistoriales de Pedro de Artiaga", *Abrente*, *Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 26, 1994, pp. 161-174.

Abizanda y Broto, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, vol. 1, Zaragoza, La Editorial, 1915.

Abizanda y Broto, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza*, vol. 2, Zaragoza, La Editorial, 1917.

Acerete, J. M., *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución "Fernando el Católico", 2000.

Ainaga Andrés, Mª T., "Datos documentales sobre los pintores Guillén de Levi y Juan de Levi 1378-1410", *Tvriaso*, 14, 1997-1998, pp. 73-105.

Almeida, J., *Reprodução anotada do Livro das Fortalezas de Duarte Darmas*, Lisboa, Editorial Império, 1943.

Almuni Balada, V., *La catedral de Tortosa als segles del Gòtic*, Benicarló, Onada, 2007a.

Almuni Balada, V., *La catedral de Tortosa als segles del Gòtic*, Barcelona, Fondació Noguera, 2007b.

Alonso Rodríguez, M. Á., Calvo López, J. y Rabasa Díaz, E., "Sobre la configuración constructiva de la cúpula del crucero de la Catedral de Segovia", en Huerta Fernández, S. (coord.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Valencia, 21-24 de octubre de 2009, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, vol. 1, pp. 53-62.

Alonso Ruiz, B., *Una familia de arquitectos góticos en el Renacimiento español: Los Rasines*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2000.

Alonso Ruiz, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003.

Alonso Ruiz, B., "La iglesia del monasterio de Santa Clara y el HospitaI de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca (Burgos)", *Archivo Ibero-Americano*, *Revista Franciscana de Estudios Históricos*, 64, 247-248, 2004, pp. 421-445.

Alonso Ruiz, B., "Los ábsides centralizados en forma de trébol: una 'rara avis' del Tardogótico castellano", en Nobile, M. R. y Sutera, D. (eds.), *L'abside. Costruzione e geometrie. The apse. Construction and geometry*, Palermo, Edizioni Caracol, 2015, pp. 41-61.

Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., *La traça de la iglesia de Sevilla*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, 2009.

Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., "A Fifteenth-Century Plan of the Cathedral of Seville", *Architectural History*, 55, 2012, pp. 57-77.

Álvarez, C. y Martín, J. A., *Catálogo del Archivo de los Condes de Luna*, León, Colegio Universitario de León, 1977.

Álvarez Alonso, M., Cámara Gómez, A. y Álvarez Alonso, Mª D., "Levantamiento de la Catedral de Segovia", *Informes de la construcción*, 41, 401, 1989, pp. 7-14.

Álvarez García, C. y Pedruelo Martín, E., "Planos y trazas de edificios. Soria capital", en *Mapas, planos, dibujos y grabados de la provincia de Soria*, Soria, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 141-153.

Alves Dias, J. J., *Duarte de Armas, Livro das Fortalezas*, Lisboa, Caleidoscópio, Academia Internacional de Cenografia, 2016.

Andrés González, P., *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 2001.

Anes y Álvarez de Castrillón, G. y Manso Porto, C. (coords.), *Isabel la Católica y el arte*, Madrid, Real Academia de la Historia, Marquesa Viuda de Arriluce de Ybarra, 2006.

Anguiano, M. de, *Compendio historial de la provincia de La Rioja*, Madrid, Antonio Gonçalez de Reyes, 1704.

António Gomes, S., "A presença das Ordens Militares na região de Leiria (séculos XII-XV)", en *As Ordens Militares em Portugal e no Sul da França*, Lisboa, Edições Colibri, Câmara Municipal de Palmela, 1997, pp. 143-204.

Antonio Sáenz, C. de, "Conservación y restauración de la traza original de la iglesia de Santa María de Azkoitia (Gipuzkoa)", en *Actas del VII Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991, pp. 151-154.

Araguas, Ph. y Peropadre Muniesa, Á., "La 'Seo del Salvador', église cathédrale de Saragosse, étude architecturale, des origines à 1550", *Bulletin monumental*, 147/4, 1989, pp. 281-305.

Aramburu Zabala, M. Á. y Aramburu Zabala, F. J., "Arquitectura en Cantabria en la época del Renacimiento. I. Los arquitectos", *Altamira*, 44, 1983-1984, pp. 218-226.

Araújo, F., *La reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1984, (Primera edición, 1884).

Arbizu, N., "El devenir histórico de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi", *Príncipe de Viana*, 195, 1992, pp. 7-48.

Arco y Garay, R. del, "El archivo de la catedral de Jaca", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 65, 1914, pp. 47-98.

Arco, R. del, "Documentos inéditos de arte aragonés", *Seminario de Arte Aragonés*, 4, 1952, pp. 53-89.

Arévalo Rodríguez, F., *La representación de la ciudad en el Renacimiento: levantamiento urbano y territorial*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2003.

Argilés i Aluja, C., "Maestre Carlín en Cataluña", en Jiménez Martín, A. (ed.), *La catedral gótica. Magna Hispalense: los primeros años*, Sevilla, Catedral de Sevilla, Aula Hernán Ruiz, 2008, pp. 61-87.

Armillas, A. y Castillo, S. (coords.), *En torno a la catedral de Jaca. Planos y trazas arquitectónicas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2004.

Arrázola Echevarría, Mª A., *El Renacimiento en Guipúzcoa*, vol. 1, *Arquitectura*, San Sebastián, Excma. Diputación Provincial de Guipúzcoa, 1967.

Arribas Arranz, F., "Noticias sobre San Juan de los Reyes", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 29, 1963, pp. 43-72.

Arroyas Serrano, M. y Zaragozá Catalán, A., "5. El plano de la iglesia de Jávea", en Mira, E. y Zaragoza Catalán, A. (comis.), *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promoció Cultural, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Museu de Belles Arts de València, Corts Valencianes, 2003, vol. 2, pp. 175-176.

Arrúe Ugarte, B. (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, vol. 1, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990.

Arrúe Ugarte, B., "El sistema 'Hallenkirchen' en la Rioja: de los modelos conservados al singular ejemplo de San Millán de la Cogolla", en Lacarra Ducay, Mª C. (coord.), *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2004, pp. 115-158.

Ayerbe Iríbar, Mª R., *El monasterio dominico de San Pedro González Telmo (San Sebastián): de centro religioso a centro cultural y museístico de primer orden de la ciudad*, San Sebastián, Kutxa Fundazioa, D.L., 2012.

Ayerza Elizarain, R., "Los modelos del Renacimiento en la costa guipuzcoana: el caso del Convento dominico de San Telmo de San Sebastián", *Ondare*, *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 17, 1998, pp. 211-220.

Azcárate, J. Mª de, "La obra toledana de Juan Guas", *Archivo Español de Arte*, 113, 1956, pp. 9-42.

Azcárate Ristori, J. Mª de, "Antón Egas", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 23, 1957, pp. 5-17.

Azcárate, J. Mª, *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.

Azcárate, J. Mª de, "Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la católica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 37, 1971, pp. 201-223.

Azcárate, J. Mª, *Colección de documentos para la historia del arte en España*, vol. 2, *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*, Zaragoza-Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1982.

Azcona, T. de, *Fundación y construcción de San Telmo de San Sebastián: estudio y documentos*, San Sebastián, Grupo "Doctor Camino" de Historia de San Sebastián, 1972.

Aznárez López, F., "El claustro de la catedral de Jaca", *Zaragoza*, 14, 1961, pp. 171-179.

Azofra Agustín, E., "Precisiones biográficas sobre el arquitecto Juan de Sagarbinaga (1710-1797)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 74, 2008, pp. 219-248.

Balaguer, F. y Pallarés, Mª. J., "Jerónimo Bocanegra de Segura, maestro mayor de la obra de Loreto en Huesca", en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Alcañiz, 24-26 septiembre 1987, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989, pp. 419-432.

Baraut, C., *Santa Maria del Miracle*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

Barreiro, X. R., "A obra de Fonseca", en Barreiro, X. R. (ed.), *Historia da Universidade de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago y Parlamento de Galicia, 1998, vol. 1, pp. 55-77.

Barrón García, A., "Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110, 2012a, pp. 7-84.

Barrón García, A., "Sobre las obras de madurez del arquitecto tardogótico Juan de Rasines, 1469-1542", *Berceo*, 162, 2012b, pp. 229-257.

Barrón García, A. Á., "La obra del arquitecto tardogótico Juan Pérez de Solarte en Anguiano y Nájera (La Rioja)", *Berceo*, 174, 2018a, pp. 65-120.

Barrón García, A. Á., "La galilea y el panteón real de Nájera: Juan Martínez de Mutio, Alonso Gallego y Arnao de Bruselas", *BSAA arte*, 84, 2018b, pp. 85-124.

Bassegoda Nonell, J., "La fachada de la catedral de Barcelona", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 45, 1981, pp. 263-307.

Berenguer Sempere, F., *Aplicación de técnicas geodésicas y técnicas avanzadas de captura, escáner láser y termografía, en el estudio patológico de la estructura y la cimentación en la restauración integral de la catedral de Santa María de la Asunción de Coria*, Tesis doctoral, Cáceres, Universidad de Extremadura, Departamento de Expresión Gráfica, 2014.

Blasco Esquivias, B., "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", *Espacio, Tiempo y Forma*, *Serie VII*, *Hª del Arte*, 4, 1991, pp. 159-194.

Blasco Esquivias, B., *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

Bonet Correa, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, (Primera edición, 1966).

Bonet Correa, A. y Chanfón Olmos, C. (eds.), *Compendio de architectvra y simetria de los templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraziones de geometria. Año de 1681. Recoxido de diversos autores, naturales y estrangeros. Por Simón Garçia. Architecto na-*

tural de Salamanca, Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid, 1991.

Boto Varela, G., "Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales de poder político y honra sacra", en *La catedral de León en la Edad Media*, *Actas del Congreso Internacional*, León, Universidad de León, 2004, pp. 305-360.

Briquet, C. M., *Les filigranes. Dictionaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Ginebra, A. Jullien, 1907, (4 volúmenes).

Buesa Conde, D. J., "La catedral de Jaca", en Buesa Conde, D. J. (dir.), *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 53-88.

Bustamante García, A., "Datos de escultores de los siglos XVI y XVII", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 44, 1978, pp. 307-320.

Bustamante García, A., "San Benito el Real de Valladolid, de fortaleza a convento", en Rivera Blanco, J. (ed.), *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. VI Centenario 1390-1990*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, Instituto Nacional de Empleo, Escuela Taller Monasterio de San Benito, Ámbito Ediciones, 1990, pp. 133-148.

Bustamante, A. y Marías, F., "Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale", en Santiago Páez, E. Mª (dir.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1991a, pp. 211-223.

Bustamante, A. y Marías, F., "C.58 Casale, Giovanni Vincenzo, Planta de la catedral de Segovia", en Santiago Páez, E. Mª (dir.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1991b, p. 261.

Bustamante, A. y Marías, F., "C.152 Casale, Giovanni Vincenzo, Sección transversal de la iglesia del monasterio de Yuso de San Millán de la Cogolla, La Rioja", en Santiago Páez, E. Mª (dir.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1991c, pp. 306-307.

Busto Duthurburu, J. A. del, *El conde de Nieva, virrey del Perú*, Lima, Instituto Riva-Agüero, 1963.

Cabezas Gelabert, L., "'Trazas' y 'dibujos' en el pensamiento gráfico del siglo XVI en España", *D'art*, *Revista del Departament d'Història de l'Art*, 17/18, 1992, pp. 225-238.

Cabezas, L., *El dibujo como invención*, Madrid, Cátedra, 2008.

Cadiñanos Bardeci, I., "El monasterio de la Estrella y Navarrete el Mudo", *Academia*, 63, 1986, pp. 261-301.

Cadiñanos Bardeci, I., "El Hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca", *Boletín del Instituto Fernán González*, 214, 1997, pp. 11-24.

Calvo López, J., *'Cerramientos y trazas de montea' de Ginés Martínez de Aranda*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, 1999.

Calvo López, J., "La literatura de la cantería: una visión sintética", en *El arte de la piedra. Teoría y práctica de la cantería*, Madrid, CEU Ediciones, 2009a, pp. 101-156.

Calvo López, J., "El manuscrito 'Cerramientos y trazas de montea', de Ginés Martínez de Aranda", *Archivo Español de Arte*, 82, 325, 2009b, pp. 1-18

Calvo López, J., "Los rasguños de Alonso de Guardia y la práctica de la cantería española en la Edad Moderna", en Rodríguez Ortega. N., y Taín Guzmán, M. (eds.), *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 411-457.

Calvo López, J. y Rabasa Díaz, E., "Construcción, dibujo y geometría en la transición entre Gótico y Renacimiento", *Artigrama*, 31, 2016, pp. 67-86.

Calvo Mosquera, I., "Proyecto de ampliación del Colegio de Fonseca", en Vigo Trasancos, A. (dir.), *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los Siglos XVI y XVII*, A Coruña, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003, pp. 450-451.

Campbell, L. y Pérez Preciado, J. J., "18. Egas Cueman. Dibujos para el sepulcro de Alfonso de Velasco y para la capilla de Santa Ana de la iglesia del monasterio de Guadalupe", en Campbell, L. (ed.), *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 160-165.

Campos Sánchez-Bordona, Mª D., "Diseño de la planta de la catedral de León realizado en 1514", *Archivo Español de Arte*, 252, 1990, pp. 640-646.

Campos Sánchez-Bordona, Mª D., "Los proyectos urbanísticos de Juan de Badajoz y Juan del Ribero Rada para la ciudad de León", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, 1992, pp. 145-150.

Campos Sánchez-Bordona, Mª D., "La delimitación del espacio coral como símbolo de la jerarquización eclesiástica del interior del templo", en *Arte función y símbolo. El coro de la catedral de León*, León, Universidad de León, 2000, pp. 105-140.

Campos Sánchez-Bordona, Mª D., "Los proyectos de nueva construcción del panteón Real de San Isidoro durante la Monarquía de los Austrias", *De Art*e, 3, 2004, pp. 55-84.

Campos Sánchez-Bordona, Mª D. y Pereiras Fernández, Mª L., "El entorno urbano de Santa María de Regla en la Edad Media", en *La catedral de León en la Edad Media*, *Actas del Congreso Internacional*, León, Universidad de León, 2004, pp. 575-586.

Campos Sánchez-Bordona, Mª D. y Pereiras Fernández, Mª L., *Iglesia y ciudad, su papel en la configuración urbana de León: las plazas de San Isidoro y Regla*, León, Universidad de León, 2005.

Candina, B. (comis.), *Ars Lignea. Las iglesias de madera del País Vasco*, Madrid, Electa, 1996.

Carreras Candi, F., "Les obres de la catedral de Barcelona 1298-1445", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 7, 1913-1914, pp. 315-317.

Carrero Santamaría, E., "Ntra. Sra. de Fresdeval y sus nobles fundadores. Una fábrica monástica condicionada a su patronazgo", en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (dir.), *La Orden de San Jerónimo y sus Monasterios, espiritualidad, historia, arte, economía y cultura de una Orden religiosa ibérica*, Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas, 1999, vol. 1, pp. 293-316.

Casaseca Casaseca, A., "Trazas para la catedral de Segovia", *Archivo Español de Arte*, 51, 1978, pp. 29-51.

Casaseca Casaseca, A., *Rodrigo Gil de Hontañón. (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988.

Casaseca Casaseca, A., *La provincia de Salamanca*, León, Ediciones Lancia, 1990.

Casaseca Casaseca, A., "La expedición de Francisco Jareño a Salamanca en 1853", en Lahoz, L. y Pérez Hernández, M. (eds.), *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José Mª Martínez Frías*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2015, pp. 117-134.

Casaus Ballester, Mª J., *Archivo Ducal de Híjar: catálogo de los fondos del antiguo ducado de Híjar (1268-1919)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1997.

Castelo Branco, M. S., "O 'Livro das Fortalezas' de Duarte de Armas", *Oceanos*, vol. 5, Lisboa, CNCDP, 1990a, pp. 117-122.

Castelo Branco, M. S., *Duarte de Armas, Livro das Fortalezas*, Lisboa, INAPA/ANTT, 1990b, (2ª ed. 1997; 3ª ed. 2006).

Castelo Branco, M. S., "O Livro de Duarte de Armas", en *Arquitectura militar na expansão portuguesa*, Porto, CNCDP, 1994, pp. 101-106.

Castro, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. b) Escultura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1949.

Castro Santamaría, A., "Sobre la fundación y construcción de la iglesia de San Esteban de Salamanca", *Archivo Dominicano*, 13, 1992, pp. 155-173.

Castro Santamaría, A., "El monasterio de San Jerónimo de Zamora en el siglo XVI", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 10, 1993, pp. 247-270.

Castro Santamaría, A., "La 'prehistoria' de la Catedral Nueva de Salamanca", en Bonilla, J. A. y Barrientos, J. (coords.), *Estudios históricos salmantinos. Homenaje al P. Benigno Hernández Montes*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 113-127.

Castro Santamaría, A., *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*, Salamanca, Caja Duero, 2002.

Castro Santamaría, A., "Pedro de Ybarra, a la sombra de Juan de Álava", en Alonso Ruiz, B. (coord.), *Los últimos arquitectos del gótico*, Madrid, Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica, 2010, pp. 422-430.

Castro Santamaría, A., "La 'planta forma' de la Catedral Nueva de Salamanca (*ca.* 1537)", *Artigrama*, 31, 2016, pp. 229-256.

Cavero Domínguez, G., Fernández González, E. y Galván Freile, F., "Imágenes reales, imágenes de justicia en la catedral de León", *e-Spania, Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 3, 2007.

Chabás Llorens, R., "Aclaraciones y correcciones a las Antigüedades de Valencia", en Teixidor, J., *Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895, vol. 2, pp. 453-470.

Chabás Llorens, R., *El altar de plata de la catedral de Valencia*, Valencia, 1896.

Chamorro Trenado, M. Á. y Zaragozá Catalán, A., "La traza de la torre campanario de la iglesia de San Félix de Gerona", *Goya*, 338, 2012, pp. 3-15.

Chueca Goitia, F., *La Catedral Nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1951.

Chueca Goitia, F., *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1966.

Cid, P., "Castelo de Vide e o Álbum de Duarte de Armas: algumas notas", en *Caderno de Intervenções em Patrimônio*, Lisboa, IPPAR, 2001.

Clara, J. y Marqués, J. M., "Sant Feliu de Girona", *Col.leccio Sant Feliu núm. 12*, Gerona, Parroquia de Sant Feliu de Gerona, 1992.

Colombás, G. M., *Monasterio de Tulebras*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987.

Cortesão, A., *Cartografia e cartógrafos portugueses dos séculos XV e XVI*, vol. 2, Lisboa, Edições da Seara Nova, 1935.

Cortesão, A. y Mota, A., "Duarte de Armas-Livro das Fortalezas, c. 1509-c. 1516", en *Portugaliae Monumenta Cartographica*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1960, pp. 71-75.

Cortón de las Heras, Mª T., *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1990.

Cortón de las Heras, Mª T., *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Obra Social y Cultural, 1997.

Costa Gomes, R., "A Construção das fronteiras", en *A memória da Nação*, *Colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1991, pp. 357-382.

Costa Gomes, R., *Castelos da Raia*, vol. 1, *Beira*, Lisboa, IPPAR, 1996, (2ª ed. 2001).

Costa Gomes, R., *Castelos da Raia*, vol. 2, *Trás-os-Montes*, Lisboa, IPPAR, 2003.

Cobarrubias Orozco, S., *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sanchez, impresor del Rey N. S., 1611.

Criado Mainar, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura (1540-1580)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución "Fernando el Católico", 1996.

Cruz Rodríguez, J., "Nuevas aportaciones histórico-musicales sobre la catedral de Salamanca", en Casas Hernández, M. (coord.), *La catedral de Salamanca, de fortis a magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 2.077-2.104.

Cruzada Villaamil, G., *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de pinturas*, Madrid, 1865.

Cuesta Hernández, L. J., "Sobre el estilo arquitectónico de Claudio de Arciniega. Su participación en la construcción de conventos agustinos de Acolman, Actopan y Meztitlán. Su papel en la arquitectura novohispana del siglo XVI", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 76, 2000, pp. 61-88.

Cuesta Hernández, L. J., "Andalucía y la huella del Renacimiento en las catedrales de Indias ¿Mito o realidad?", *Boletín de Monumentos Históricos*, 15, 2009, pp. 5-24.

Damião, G., *Crónica do Príncipe D. João*, (Edição crítica e comentada de Graça de Almeida Rodrigues), Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1977.

Daviña Sáinz, S., "Los Agustinos de Caión", *Nalgures*, 2, 2005, pp. 149-23.

Daviña Sáinz, S., "El monasterio de Caión y su hacienda en tierra de Pontedeume", *Cátedra*, *Revista Eumesa de Estudios*, 14, 2007, pp. 305-340.

Domingo Mena, S., *Caminos burgaleses. Los caminos del norte (siglos XV y XVI)*, Tesis doctoral, Burgos, Universidad de Burgos, 2016.

Domínguez Bordona, J., *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933.

Domínguez Casas, R., "San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56, 1990, pp. 364-383.

Domínguez Casas, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993.

Durán Gudiol, A., *Proceso criminal contra maestre Sebastián Ximénez, escultor (1548)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, 1992.

Durán Gudiol, A., "El proceso de maestre Sebastián Ximénez, mazonero (Huesca, 1548)", en Álvaro Zamora, Mª I. y Borrás Gualis, G. M. (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Ibercaja, Obra Social, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", 1993, pp. 41-56.

Durand, R., "Frontière, fortifications et villes au Portugal d'après le Livro das Fortalezas (début XVIe siècle)", en *Villes, bonnes villes, cités et capitales. Études d'Histoire Urbaine (XIIe-XVIIe siècles) ofertes à Bernard Chevalier*, Caen, Paradigme, 1993, pp. 231-237.

Ealo de Sá, M., *Los arquitectos Viar de Rasines*, Santander, 1997.

Enciso Viana, E. (coord.), *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, vol. 4, *La llanada alavesa occidental*, Vitoria, Publicaciones del Obispado de Vitoria y de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975.

Esteban Lorente, J. F., "La custodia procesional de la Seo de Zaragoza y el punzón de la platería zaragozana en el siglo XVI", *Cuadernos de investigación: Geografía e Historia*, 1, 1, 1975, pp. 131-38.

Esteban Lorente, J. F., "Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y el Barroco", *Artigrama*, 5, 1988, pp. 145-165.

Fernández Arenas, J., "Martín de Santiago. Noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43, 1977, pp. 157-172.

Fernández Gracia, R. (coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2005.

Fernández Salmador, A. I. y Vasallo Toranzo, L., "La capilla de don Bautista de Monterrey. Juan de Bruselas, Juan de Campos y Diego Hanequín", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 55, 1989, pp. 381-385.

Fernández Vázquez, V., *Arquitectura religiosa en El Bierzo (s. XVI-XVIII)*, Ponferrada, Institución Virgen de la Encina y Fundación Ana Torres Villarino, 2001.

Ferrand, M. *et alii*, *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1981.

Fité i Llevot, F., "Dibuix de pinacle", en *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Lleida, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2003, pp. 257-258.

Flores Marini, C., "Claudio de Arciniega y su plano de la catedral de México", en *Actas del 2º Coloquio del Seminario de Estudios del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa 'La catedral de México. Problemática, restauración y conservación en el futuro'*, México, IIE-UNAM, 1997, pp. 25-37.

Fornells Angelats, M., *Los lienzos de José María Sert en la iglesia de San Telmo de Donostia-San Sebastián*, San Sebastián, Asociación de Amigos del Museo de San Telmo, 2006.

Fortea Luna, M. y Salcedo Hernández, J. C., *Patología de la catedral de Coria. Una enferma crónica*, Cáceres, Grupo de Investigación de Construcciones Arquitectónicas de la UEX, 2016.

Fraguas Fraguas, A., *O Colexio de Fonseca*, (reedición conjunta de *Historia del Colegio de Fonseca*, Santiago, Instituto de Estudios Gallegos

Padre Sarmiento, 1956, y *Los colegiales de Fonseca*, Cuadernos de Estudios Gallegos, Santiago, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 1958), Santiago, Consorcio, Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento y Universidade de Santiago, 1995.

Fuentes Ortiz, Á., "La Capilla de Gonzalo de Illescas en el Monasterio de Guadalupe: un proyecto de Egas Cueman recuperado", *Archivo Español de Arte*, 358, 2017, pp. 107-124.

Gachard, M., *Retraite et mort de Charles-Quint au monastère de Yuste. Lettres inédites publiées d'après les originaux conservés dans les Archives Royales de Simancas*, vol. 1, Bruxelles, M. Hayez, Imprimeur de la Commission Royale d'Histoire, 1854.

García Baño, R., *El manuscrito de cantería Mss. 12686 de la Biblioteca Nacional de España*, Tesis doctoral, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación, 2017.

García Baño, R. y Calvo López, J., "Los recursos gráficos en el manuscrito de cantería atribuido a Pedro de Alviz", en *Actas del XI Congreso Internacional de Expresión Gráfica aplicada a la Edificación*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, pp. 157-165.

García Baño, R. y Natividad Vivó, P., "Autorías en el manuscrito de cantería atribuido a Pedro de Alviz (Biblioteca Nacional de España, Mss/12686)", en Rodríguez Ortega. N., y Taín Guzmán, M. (eds.), *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 513-536.

García Chico, E., *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, vol. 1, *Arquitectos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1940.

García Chico, E., "Gaspar de Solórzano, maestro de cantería", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 15, 1949, pp. 169-179.

García Chico, E., *Palencia. Papeletas de Historia y arte*, Palencia, 1951.

García Cuesta, T., "La catedral de Palencia según los protocolos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 20, 1953-1954, pp. 91-142.

García Gainza, Mª C., "Dos proyectos inéditos del siglo XVI, para la construcción de la iglesia de Zumárraga (Guipúzcoa)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 37, 1971, pp. 265-276.

García Gainza, Mª C., Heredia Moreno, Mª C., Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M., *Catálogo Monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1980.

García Gainza, Mª C., Heredia Moreno, Mª C., Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M., *Catálogo Monumental de Navarra, II*. Merindad de Estella*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1982.

García Gainza, Mª C., Heredia Moreno, Mª C., Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M., *Catálogo Monumental de Navarra, II**. Merindad de Estella*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1983.

García Gainza, Mª C. y Orbe Sivatte, M., *Catálogo Monumental de Navarra, IV*. Merindad de Sangüesa*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1989.

García Gainza, Mª C., Orbe Sivatte, M., Domeño Martínez de Morentin, A. y Azanza López, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra, V*. Merindad de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1994.

García Gainza, Mª C., Orbe Sivatte, M., Domeño Martínez de Morentin, A. y Azanza López, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra, V**. Merindad de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1996.

García Iglesias, J. M., "El Colegio de Fonseca", en *Gallaecia Fulget. Cinco siglos de historia universitaria (1495-1995)*, Santiago, Universidade de Santiago, 1995, pp. 28-39.

García Iglesias, J. M. y Monterroso Montero, J., *Fonseca: patrimonio e herdanza. Arquitectura e iconografía dos edificios universitarios composteláns (séculos XVI–XX)*, Santiago, Universidade de Santiago, 2000.

García López, A., "La correspondencia del conde de Tendilla. Nuevos datos sobre el mecenazgo de la familia del Cardenal Mendoza", *Wad-Al-Hayara*, 22, 1995, pp. 65-122.

García Mogollón, F. J., *III Muestra de la catedral de Coria. Esculturas, Pinturas, Dibujos, Documentos y Libros*, Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres, 1988.

García Mogollón, F. J., *La catedral de Coria. Historia de fe y cultura. Patrimonio artístico y documental*, Coria, Ayuntamiento de Coria y Cabildo Catedral Coria-Cáceres, 1996.

García Mogollón, F. J., *La catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe*, León, Edilesa, 1999.

García Mogollón, F. J., "Coria. Catedral. Planta general de la catedral de Coria con el sagrario y sacristía que se querían añadir", en *Verum Corpus. En el año de la Eucaristía. 2005*, Badajoz, Obispado de Coria-Cáceres, 2005a, p. 211.

García Mogollón, F. J., "Coria. Catedral. Planta y alzado (sic) de la organización de la catedral por el lado de la Epístola", en *Verum Corpus. En el año de la Eucaristía. 2005*, Badajoz, Obispado de Coria-Cáceres, 2005b, p. 209.

García Mogollón, F. J., "Coria. Catedral. Trazas para hacer un sagrario, sacristía y una capilla aneja", en *Verum Corpus. En el año de la Eucaristía. 2005*, Badajoz, Obispado de Coria-Cáceres, 2005c, p. 213.

García Mogollón, F. J., "Coria. Catedral. Trazas para hacer una nueva sacristía y sagrario en la catedral", en *Verum Corpus. En el año de la Eucaristía. 2005*, Badajoz, Obispado de Coria-Cáceres, 2005d, p. 210.

García Mogollón, F. J., "Coria. Catedral. Trazas de (sic) para levantar una nueva sacristía y sagrario", en *Verum Corpus. En el año de la Eucaristía. 2005*, Badajoz, Obispado de Coria-Cáceres, 2005e, p. 212.

García Mogollón, F. J., "Hoyos: arquitectura popular y arte religioso en una localidad del norte de Extremadura", *Caurensia*, 1, 2006, pp. 9-66.

García Oro, J. y Portela Silva, Mª J., *Felipe II y el Patronato Real de Castilla*, Madrid, 2000.

García Ortega, A. J., "Dibujo y arquitectura en las primeras trazas de la catedral de Segovia. Nuevas hipótesis", en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2016, pp. 549-560.

García Serrano, L., *La traza original con que fue construida la catedral de México por mandato de su majestad Felipe II*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

Gavara Prior, J. J., *La Seo de la ciutat. Catálogo de planos, trazas y dibujos del Archivo de la Catedral de Valencia (fondo histórico)*, Valencia, 1996.

Geldner, F., *Matthäus Roriczer: Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit (Regensburg, 1486) und Matthäus Roriczer: Die Geometria Deutfch (Regensburg, 1487/88)*, Wiesbaden, Guido Pressler, 1999.

Gois, D., *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel (1502-1574),* Coimbra, Imp. da Universidade de Coimbra, 1926.

Gómez de Valenzuela, M., "Las bóvedas de la nave central y el retablo mayor de la catedral de Jaca. Estudio documental", en Álvaro Zamora, Mª I., Lomba Serrano, C. y Pano Gracia, J. L. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Instituto de Estudios Turolenses, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 371-383.

Gómez-Ferrer Lozano, M., "El palacio renacentista de Betxí (Castellón). Aportaciones a su historia constructiva", *Artigrama*, 29, 2014, pp. 305-337.

Gómez Martínez, J., "Catálogo diacrónico de trazas operativas", en Gómez Martínez, J., *La bóveda de crucería en la arquitectura española de la Edad Moderna*, Tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, (edición microficha), pp. 598-755.

Gómez Martínez, J., *El Gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1998.

Gómez Moreno, M., *Catálogo monumental de España*, *Provincia de Salamanca*, Valencia, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

González Echegaray, Mª C., Aramburu-Zabala Higuera, M. Á., Alonso Ruiz, B. y Polo Sánchez, J. J., *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Santander, Institución Mazarrasa, Universidad de Cantabria, 1991.

González García, M. A., "La capilla de las Nieves", en Pastor, V. (dir.), *La catedral de Orense*, León, Edilesa, 1993, pp. 102-104.

González Ramos, R., "Los hispano-islamismos de Juan Guas. Construcción y revisión de un tópico historiográfico", en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 325-337.

González Simancas, M., "Plazas de guerra y castillos medievales de la frontera de Portugal (Estudios de Arquitectura Militar)", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 22, 1910, pp. 372-396; 23, 1910, pp. 81-117, pp. 244-287, y pp. 375-387; 24, 1911, pp. 1-19; 25, 1911, pp. 18-63.

Gonçalves, I., "Percorrendo a fronteira na companhia de Duarte de Armas", *MediaAEtas*, 2ª Série, 2, 2005-2006, pp. 67-100.

Gonçalves, I. (coord.), *Tombos da Ordem de Cristo. Comendas Sul do Tejo*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, vol. 5, 2009.

Gonzálvez, R. y Pereda, F., *La catedral de Toledo. 1549. Según el Dr. Blas Ortiz. Descripcion Graphica y Elegantissima de la S. Iglesia de Toledo*, Toledo, Antonio Pareja, 1999.

Gorosábel, P. de, *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos, valles, partidos, alcaldías y uniones de Guipúzcoa: con un apéndice de las cartas-pueblas y otros documentos importantes*, Tolosa, Imprenta de Pedro de Gurruchaga, 1862.

Gouveia Monteiro, J., *Os castelos portugueses dos finais da Idade Média: presença, perfil, conservação, vigilância e comando*, Lisboa, Colibri, 1999.

Goy Diz, A., "Los trasmeranos en Galicia: la familia de los Arce", en Aramburu-Zabala, M. Á. (dir.) y Gómez Martínez, J. (coord.), *Juan de Herrera y su influencia*, *Actas del Simposio*, Camargo, 14-17 julio 1992, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 147-163.

Goy Diz, A., *La arquitectura en Galicia en el paso de Renacimiento al Barroco 1600-1650: Santiago y su área de influencia*, Santiago, Universidad de Santiago, 1994.

Goy Diz, A., "Colegios de la Universidad", en Vila Jato, Mª D. (coord.), *El Patrimonio histórico de la Universidad de Santiago. Estudios*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1996a, pp. 30-36.

Goy Diz, A., "Plano de ampliación del Colexio de Santiago Alfeo o de Fonseca", en Vila Jato, Mª D. (coord.), *El Patrimonio histórico de la Universidad de Santiago. Catálogo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1996b, pp. 158-159.

Gutiérrez del Arroyo, C., *Catálogo de la documentación navarra de la Orden de San Juan de Jerusalén en el Archivo Histórico Nacional. Siglos XII-XIX*, vol. 1, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992.

Hambly, M., *Drawing instruments 1580-1980*, London, Sotheby's Publications, 1988.

Hamon, É., "Un dessin de la fin du Moyen Age pour San Juan de los Reyes à Tolède", *Bulletin Monumental*, 151, 2, 1993, pp. 420-422.

Herráez Ortega, Mª V., "La custodia procesional de Sahagún", en Yarza Luaces, J. (comis.), *El arte en Cataluña y los reinos hispánicos en tiempos de Carlos I*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 2001, pp. 218-220.

Herranz, J., "Gaspar de Vega y Rodrigo Gil de Hontañón, alternativas al proyecto conventual de San Benito el Real de Valladolid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del arte*, 6, 1994, pp. 113-120.

Hoag, J. D., *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, Xarait, 1985.

Hoyo, J. del, *Memorias del arzobispado de Santiago*, (1607), Santiago, Consorcio de Santiago y Universidade de Santiago de Compostela, 2016, (Reproducción facsimilar de la de 1607).

Huerta Fernández, S., *Informe sobre la estabilidad del cimborrio de la iglesia de San Juan de los Reyes, Toledo*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2005.

Ibáñez Fernández, J., *Splendor Verolae. El monasterio de Veruela entre 1535 y 1560*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2001.

Ibáñez Fernández, J., "Una aproximación a las artes en la Jacetania entre el Gótico y el Renacimiento", en Ona González, J. L. y Sánchez Lanaspa, S. (coords.), *Comarca de La Jacetania*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2004, pp. 151-170.

Ibáñez Fernández, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 2005.

Ibáñez Fernández, J., "La arquitectura del siglo XVI en el monasterio de Veruela", en Calvo Ruata, J. I. y Criado Mainar, J. (comis.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006a, pp. 174-199.

Ibáñez Fernández, J., "Martín de Córdoba (doc. 1532-1541): nuevos datos biográficos y profesionales", *Nassarre*, 22, 2006b, pp. 311-348.

Ibáñez Fernández, J., "El dibujo para la tumba de Carlos de Aragón y Navarra (1550)", *Artigrama*, 21, 2006c, pp. 373-394.

Ibáñez Fernández, J., "La arquitectura en las Cinco Villas durante el siglo XVI", en Asín García, N. (coord.), *Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2007a, pp. 189-204.

Ibáñez Fernández, J., "Renacimiento 'a la francesa' en el Quinientos aragonés", *Artigrama*, 22, 2007b, pp. 473-511.

Ibáñez Fernández, J., "La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias", *Artigrama*, 23, 2008, [y en Álvaro Zamora, Mª I. e Ibáñez Fernández, J. (coords.), *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Fundación Tarazona Monumental, 2009], pp. 39-95.

Ibáñez Fernández, J., "La arquitectura civil aragonesa del Quinientos y sus relaciones con Navarra", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 4, 2009, pp. 151-189.

Ibáñez Fernández, J., "Técnica y ornato: aproximación al estudio de la bóveda tabicada en Aragón y su decoración a lo largo de los siglos XVI y XVII", *Artigrama*, 25, 2010a, pp. 363-405.

Ibáñez Fernández, J., "Domingo Almazor", en *Diccionario Biográfico Español*, vol. 3, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010b, pp. 71-72.

Ibáñez Fernández, J., "Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV", *Biblioteca*, 26, 2011a, pp. 201-226.

Ibáñez Fernández, J., "Seguendo il corso del sole: Isambart, Pedro Jalopa e il rinnovamento dell'ultimo Gotico nella Penisola Iberica durante la prima metà del XV secolo", *Lexicon*, 12, 2011b, pp. 27-44.

Ibáñez Fernández, J., "Gabriel Gombau", en *Diccionario Biográfico Español*, vol. 23, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011c, pp. 269-271.

Ibáñez Fernández, J., "Bartolomé de Hermosa", en *Diccionario Biográfico Español*, vol. 25, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011d, pp. 721-722.

Ibáñez Fernández, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012a.

Ibáñez Fernández, J., "Brahem Palacio", en *Diccionario Biográfico Español*, vol. 39, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012b, p. 589.

Ibáñez Fernández, J., "Martín de Miteza", en *Diccionario Biográfico Español*, vol. 35, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012c, pp. 333-334.

Ibáñez Fernández, J., "De la crucería al cortado: importación, implantación y desarrollo de la bóveda tabicada en Aragón y su decoración a lo largo de los siglos XVI y XVII", en Zaragozá, A., Soler, R. y Marín, R. (eds.), *Construyendo bóvedas tabicadas. Actas del Simposio Internacional de Bóvedas tabicadas*, Valencia, Universitat Politécnica de Valencia, 2012d, pp. 83-99.

Ibáñez Fernández, J., "Renaissance à la française dans le 'Quinientos' aragonais", en Lugand, J. (éd.),

Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XVe-fin XIXe siècles), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2012e, pp. 55-81.

Ibáñez Fernández, J., "Martín de Mañaría", en *Diccionario Biográfico Español*, vol. 32, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012f, pp. 232-233.

Ibáñez Fernández, J., "La 'bóveda tabicada' en Aragon et l'évolution de son décor au cours du XVIe siècle", en Chatenet, M. y Mignot, C. (eds.), *Le Génie du lieu. La réception du langage classique en Europe (1540-1650): sélection, interprétation, invention*, *Actes des sixièmes Rencontres d'architecture européenne*, Paris, 11-13 juin 2009, Paris, Picard, 2013a, pp. 55-75.

Ibáñez Fernández, J., "Juan Tellet", en *Diccionario Biográfico Español*, vol. 47, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013b, pp. 708-709.

Ibáñez Fernández, J., "Entre 'muestras' y 'trazas'. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa", en Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander-Sevilla, Editorial de la Universidad de Cantabria-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014a, pp. 305-328.

Ibáñez Fernández, J., "The Northern Roots of Late Gothic Renovation in the Iberian Peninsula", en Ottenheym, K. (ed.), *Architects without Borders. Migration of Architects and Architectural ideas in Europe 1400-1700*, Mantova, Il Rio, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte (Firenze), 2014b, pp. 15-27.

Ibáñez Fernández, J., "Les revêtements pictoraux de l'architecture espagnole du premier *Quinientos*: le cas aragonais", en Biget, J-L. (éd.), *Sainte-Cécile d'Albi et le décor peint à la première Renaissance*, Portet-sur-Garonne-Albi, Éditions midi-pyrénéennes, Archives et Patrimoine, Archives départementales du Tarn, 2015, pp. 52-67.

Ibáñez Fernández, J., "Le radici bassomedievali della stereotomia spagnola del Cinquecento", *Lexicon*, *Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 22-23, 2016a, pp. 53-68.

Ibáñez Fernández, J., "'Miradores', 'aleros' et toits colorés dans l'architecture aragonaise des Temps modernes", en Chatenet, M. y Gady, A. (dirs.), *Toits d'Europe. Formes, structures, décors et usages du toit à l'époque moderne (XVe-XVIIe siècle)*, Paris, Picard, 2016b, pp. 47-63.

Ibáñez Fernández, J., "Bartolomé de Cárdenas, alias el Bermejo, en Aragón. Una nueva perspectiva / Bartolomé de Cárdenas, alias el Bermejo, in Aragón: a new perspective", en Molina Figueras, J. (ed.), *Bartolomé Bermejo*, (Catálogo de la exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 84-103.

Ibáñez Fernández, J. y Alegre Arbués, J. F., *Documentos para la historia de la Colegiata de Santa María de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico", 2012.

Ibáñez Fernández, J. y Alegre Arbués, J. F., "Del cimborrio a la cúpula. Innovaciones tecnológicas y cambios de lenguaje en la arquitectura aragonesa de la Baja Edad Media a la Edad Moderna", en Nobile, M. R. y Scibilia, F. (eds.), *Tecniche costruttive nel Mediterraneo. Dalla stereotomia ai criteri antisismici*, Palermo, Edicioni Caracol, 2016, pp. 47-64.

Ibáñez Fernández, J., Alegre Arbués, J. F., Nebra Camacho, V. y Martín Marco, J., *El Santo Sepulcro de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico", 2017.

Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., "El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. Diseño y construcción", *Artigrama*, 31, 2016, pp. 115-202.

Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016.

Ibáñez Fernández, J. y Criado Mainar, J., "El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza", en Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera (2). Comunicaciones*, *Simposium internacional sobre la*

catedral de Sevilla en el contexto del gótico final, Sevilla, Cabildo Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 75-113.

Ibáñez Fernández, J. y Domínguez Montero, D., "Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader ('Mercadante') de Bretaña en Zaragoza (doc. 1446-1448). Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a mediados del siglo XV", *Artigrama*, 30, 2015, pp. 169-191.

Ibáñez Fernández, J. y Martín Marco, J., "Del 'salón' al 'falso salón'. Las reformas de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza) durante la Edad Moderna", *Artigrama*, 32, 2017, pp. 287-317.

Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., "Absidi costruite, absidi progettate e ideali e absidi sublimi nella Corona d'Aragona durante il XIV e il XV secolo", en Nobile, M. R. y Sutera, D. (eds.), *L'abside. Costruzione e geometrie. The apse. Construction and geometry*, Palermo, Edizioni Caracol, 2015, pp. 223-257.

Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., "Las microarquitecturas y la generación y transmisión de las formas arquitectónicas en el mundo ibérico entre los siglos XIV y XVI", en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2016, pp. 411-426.

Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., "'Inter se disputando'. Las juntas de maestros de obras y la transmisión de conocimientos en la Europa medieval", en Rabasa Díaz, E., López Mozo, A. y Alonso Rodríguez, M. Á. (eds.), *Obra congrua. Estudios sobre la construcción gótica peninsular y europea, elaborados a partir del Simposio Internacional celebrado en Girona en octubre de 2016, con motivo del 600 aniversario de la reunión de maestros convocada en 1416 para la consulta sobre la continuación de las obras de la catedral*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2017, pp. 113-129.

Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., "Microarchitecture in the Iberian Context between the Fourteenth and Sixteenth Centuries. A First Attempt at Analysis", en Guillouët, J.-M. y Vilain, A. (dir.), *Microarchitectures médiévales. L'échelle à l'épreuve de la matière*, Paris, Éditions Picard, Institut national d'histoire de l'art, 2018, pp. 47-56.

Ibáñez Pérez, A. C., "El maestro de cantería Juan de la Puente. Obras burgalesas", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 55, 1989, pp. 307-322.

Iborra Bernard, F., "Algunas bóvedas olvidadas del siglo XVI", en Navarro Fajardo, J. C. (ed.), *Bóvedas valencianas. Arquitecturas ideales, reales y virtuales en época medieval y moderna*, Valencia, Universidad Politécnica de València, 2014, pp. 164-195.

Idoate Ezquieta, C., "Inventarios de documentos relativos a la Orden de San Juan de Jerusalén en Navarra. II. Encomienda de Biurrun", *Príncipe de Viana*, 162, 1981, pp. 245-264.

Idoate Iragui, F., "Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra", *Príncipe de Viana*, 54-55, 1954, pp. 57-154.

Isidro García, C. A., *El arte de los monasterios jerónimos de la provincia de Zamora*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2015.

Jiménez Martín, A., "El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos", en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 389-416.

Jiménez Martín, A., *Anatomía de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 2013.

Jiménez Martín, A., "La catedral de Sevilla y el Gótico Mediterráneo", en Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander-Sevilla, Editorial de la Universidad de Cantabria, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 179-200.

Jiménez Martín, A., "Notas sobre los dibujos de la 'Antigüedades Árabes y los Monumentos Arquitectónicos'", en *El legado de Al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 31-44.

Jiménez Martín, A., "El tamaño sí que importa. Una historia del plano a escala", *Artigrama*, 31, 2016, pp. 33-65.

Jiménez Martín, A. y Pérez Peñaranda, I., *Cartografía de la montaña hueca. Planimetría histórica de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de Sevilla, 1997.

Jiménez Sancho, Á., "La Capilla Real entre la mezquita y la obra gótica", en *XIX edición Avla Hernán Rviz. La Capilla Real*, Sevilla, Taller Dereçeo S.L., 2012, pp. 149-174.

Jiménez Sancho, Á. y Jiménez Martin, A., "La restauración del sepulcro del cardenal Cervantes de la catedral de Sevilla", en *XII Jornadas de Patrimonio del C.O.A.R.*, Logroño, Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja, 2007, pp. 303-316.

Jorge Barroca, M., "Do castelo da Reconquista ao castelo românico (séc. IX-XIII)", *Portugalia*, 11-12, 1990-1991, pp. 89-134.

Jorge Barroca, M., "Castelos medievais portugueses. Origens e evolução (séc. IX-XIV)", en *La fortaleza medieval: realidad y símbolo*, *Actas de la XV Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998a, pp. 13-30.

Jorge Barroca, M., "D. Dinis e a Arquitectura Militar Portuguesa", *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto/História*, 15, 1, 1998b, pp. 801-822.

Jorge Barroca, M., "Armamento medieval português: notas sobre a evolução do equipamento militar das forças cristãs", en *Pera guerreiar: armamento medieval no espaço português*, Palmela, Câmara Municipal de Palmela, 2000, pp. 37-110.

Jorge Barroca, M., "Tempos de Resistência e de Inovação: a arquitetura militar portuguesa no reinado de D. Manuel I (1495-1521)", *Portugalia*, Nova Série, 24, 2003, pp. 95-112.

Jorge Barroca, M., "De Miranda do Douro ao Sabugal: arquitectura militar e testemunhos arqueológicos medievais num espaço de fronteira", *Portugalia*, Nova Série, 29-30, 2008-2009, pp. 193-252.

Jorge Barroca, M., "O Livro das Fortalezas de Duarte de Armas. Contributo para uma análise comparativa dos Manuscritos de Lisboa e de Madrid", en *Genius Loci: lugares e significados / places and meanings*, vol. 2., Porto, CITCEM, 2017, pp. 183-206.

Kagan, R. L., *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Antón van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso, 1986.

Kasl, R., *The Makig of Hispano-Flemish Style: Art, Commerce, and Politics in Fifteenth-Century Castile*, Turnhout, Brepols, 2014.

Labeaga Mendiola, J. C., *Viana monumental y artística*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1984.

Labeaga Mendiola, J. C., *Viana*, Panorama nº 37, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.

Lacarra Ducay, Mª C., "Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV", *Anuario de Estudios Medievales*, 13, 1983, pp. 553-581.

Lacarra Ducay, Mª C., *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2000.

Lanzarini, O., "Il códice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori", *Annali di architettura*, 10-11, 1998-1999, pp. 183-202.

Lasala Valdés, M. de, *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1933.

Ledesma González, A., *La 'Catedral Vieja' de Salamanca en el contexto de la escultura tardorrománica hispana*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2016.

León Tello, P. y Peña Marazuela, Mª T., *Archivo de los Duques de Frías. I. Casa de Velasco*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas y Casa de los Duques de Frías, 1955.

Lizalde Giménez, D.-J., *Los pergaminos de la catedral de Jaca. Relación, breve reseña e índices temáticos de los pergaminos custodiados en el Archivo de la Catedral de Jaca (ACJ)*, Catalogación mecanografiada e inédita, Jaca, s.f.

Llaguno y Amirola, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración por el Excmo. Señor D. Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustin Cean Bermudez, censor de la Real Academia de*

la Historia, consiliario de la de S. Fernando, é individuo de otras de las Bellas Artes, Madrid, Imprenta Real, 1829.

Llamazares Rodríguez, F., "Enrique de Arfe. La custodia de la catedral de León, la de Sahagún, y su criado el patero Fernand o Hernand González", *Norba*, 32-33, 2012-2013, pp. 85-106.

Lluís i Guinovart, J. y Almuni Balada, V., "La traça de la catedral de Tortosa. Els models d'Antoni Guarc i Bernat Dalguaire", *Lambard*, 9, 1996, pp. 23-37.

López Fernández, Mª T. y Sánchez Carrasco, Mª J., *Archivo de la Real Cancillería de Valladolid. Catálogo de los planos y dibujos del País Vasco*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

López Torrijos, R. y García Ciruelos, R., "El Palacio real menor de Barcelona y su capilla. Reformas del siglo XVI", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 24, 2012, pp. 33-48.

Marías, F., "Sobre la cabecera de la catedral de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, 189, 1975, pp. 136-139.

Marías, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983-1986.

Marías Franco, F., "Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico", en Aramburu-Zabala, M. Á. (dir.) y Gómez Martínez, J. (coord.), *Juan de Herrera y su influencia*, *Actas del Simposio*, Camargo, 14-17 julio 1992, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 351-359.

Marías Franco, F., "La renovación arquitectónica en el Alto Aragón", en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, 1994, pp. 67-75.

Marías, F., "El Renacimiento 'a la castellana' en el País Vasco: concesiones locales y resistencias 'a lo antiguo'", *Ondare*, *Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 17, 1998, pp. 17-31.

Marías, F., "Las arquitecturas de Isabel la Católica en Toledo: casas temporales y moradas eternas", en Gómez Nebreda, Mª L. (comis.), *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada*, Toledo, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 125-129.

Marías, F., "La memoria de la catedral de Toledo desde 1604: la descripción de Juan Bravo de Acuña y la planta y dibujos ceremoniales de Nicolás de Vergara el Mozo", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 2009, pp. 105-119.

Marín Sánchez, R., *Uso estructural de prefabricados de yeso en la arquitectura levantina de los siglos XV y XVI*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2018a.

Marín Sánchez, R., "Aspectos constructivos de las bóvedas levantinas de albañilería (s. XV-XVI) a la luz de las obras y los documentos", en Gómez-Ferrer Lozano, M. y Gil Saura, Y. (eds.), *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*, Valencia, Universitat de València, 2018b, pp. 71-89.

Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia*, Santander, 1962.

Marqués del Saltillo, "Aportación documental a la biografía artística de Soria durante los siglos XVI y XVII (1509-1698)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 116, 2, 1945, pp. 339-404.

Marqués del Saltillo, *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII (1509-1699)*, Madrid, Imprenta y Editorial Maestre, 1948.

Martin, T., "Debuxo dun rosetón. Dibujo de un rosetón", en López Alsina, F. (coord.), *Alfonso IX e a súa época. Pro utilitate regni mei*, A Coruña, Concello de A Coruña, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 269-271.

Martín González, J. J., "El palacio de Carlos V en Yuste", *Archivo Español de Arte*, 23, 1950a, pp. 27-51.

Martín González, J. J., "El Panteón Real de San Isidoro. Dos proyectos fracasados de reforma y un reconocimiento a sus restos", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 4, 1950b, pp. 157-166.

Martín González, J. J., "Yuste y El Escorial", en *Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial.*

En el cuarto centenario de su fundación 1563-1963, Real Monasterio de El Escorial, Biblioteca "La ciudad de Dios", 1964, pp. 99-123.

Martín Marco, J. y Gil Bordás, J. Á., "La antigua iglesia colegial de Alcañiz: un ejemplo de promoción artística en el Medievo aragonés", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística, Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017, pp. 263-280.

Martinena Ruiz, J. J., *Catálogo de la Sección de Cartografía e Iconografía del Archivo General de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 2000.

Martínez Álava, C. J., *Del Románico al Gótico en la arquitectura de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2007.

Martínez Verón, J., *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*, vol. 3, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", C.S.I.C., Excma. Diputación de Zaragoza, 2001.

Martínez-Burgos García, P., "267. Jerónimo Cósida. Dibujo de custodia", en Checa, F. (dir.), *Carolus,* Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 475.

Martínez Caviró, B., "El Monasterio de San Juan de los Reyes", en *El Monasterio de San Juan de los Reyes*, Madrid, Fundación Cultura y Deporte Castilla-La Mancha, Iberdrola, 2002, pp. 9-61.

Martínez de Aranda, G., *Cerramientos y trazas de Montea*, Madrid, Servicio Histórico Militar, Biblioteca CEHOPU, Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1986.

Martínez de Marigorta, J., *Los Mendoza en Mendoza*, Vitoria, Editorial S. Católica, 1963.

Martínez Frías, J. Mª, *El Gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Salamanca, Universidad de Salamanca y Diputación Provincial de Soria, 1980.

Martínez Rodríguez, J. L., *Hernán Cortés*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Matamoros y Sancho, J., *La catedral de Tortosa. Trabajos monográficos acerca de su construcción*, Tortosa, Ed. Católica, 1932.

Mateo Gómez, I., López-Yarto Elizalde, A. y Prados García, J. Mª, *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*, Bilbao, Iberdrola, 1999.

Mayer, A. L., *El estilo gótico en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1929.

Mendoza Maeztu, N., "Nuevas aportaciones documentales sobre la obra de Pedro de Aramendía: el retablo mayor de Santa Ana de la iglesia parroquial de Brea de Aragón", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 113, 2015, pp. 107-152.

Menéndez González, N., *Studien zum empirischen Konstruieren Juan de Colonias († 1476/78). Form- und Herstellungswissen im Protostadium einer Ära des Architekturtraktats*, Colonia, Kölner Architekturstudien, 2018.

Menjón Ruiz, Mª S. y Alegre Arbués, F., "La iglesia de San Martín de Biel. Pasado, presente y futuro", *Suessetania*, 14, 1994-1995, pp. 71-121.

Mera Álvarez, I., "Alzado y planta de la capilla de las Nieves", en Vigo Trasancos, A. (dir.), *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los Siglos XVI y XVII*, A Coruña, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003, pp. 251-254.

Merino de Cáceres, J. M., "La catedral de Segovia, Metrología y simetría de la última catedral gótica española", *Anales de arquitectura*, 3, 1991, pp. 5-26.

Mileto, C., Vegas, F. y López, J. M., "Criterios y técnicas de intervención en tapia. La restauración de la Torre Bofilla en Bétera, Valencia", *Informes de la construcción*, 63, 523, 2011, pp. 81-96.

Monumentos arquitectónicos de España, Madrid, Ministerio de Fomento, Calcografía Nacional, 1859.

Morais Vallejo, E., "El atrio de la catedral de León. Edificación, polémica y reclamaciones de una obra singular de finales del siglo XVIII", *De Arte*, 7, 2008, pp. 167-190.

Morales, A. J., *La capilla real de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1979.

Moreau, Ph., *La iglesia de San Pedro de Ansó*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Huesca, 1988.

Moreno Alcalde, Mª, "Rodrigo Gil de Hontañón y la iglesia de Vegas de Matute", *Revista de la Universidad Complutense*, 22, 87, 1973, pp. 183-208.

Moreno Alcalde, Mª, *La arquitectura gótica de la Tierra de Segovia*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1990.

Morón de Castro, Mª F., "Análisis Histórico Estilístico", en *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*, Sevilla, El Monte, 1981, pp. 121-172.

Morte García, C., "La iglesia parroquial de Sipán (Huesca), contrato y traza de la obra, 1581", en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Huesca, 1987, pp. 227-238.

Morte García, C., "51. Dibujo de custodia", en Morte García, C. (comis.), *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Museo e Instituto "Camón Aznar", Obra Social de la Caja de ahorros y monte de piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1990, pp. 244-246.

Morte García, C., *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2009.

Moya Valgañón. J. G., *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja Alta*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1980.

Moya Valgañón, J. G., "La iglesia de San Millán de la Cogolla de Yuso", en Gil-Díez Usandizaga, I. (coord.), *Los monasterios de San Millán de la Cogolla*, *Actas de las VI Jornadas de arte y patrimonio regional*, San Millán de la Cogolla, 6, 7 y 8 de noviembre de 1998, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 73-96.

Múgica Zufiria, S., *Geografía General del País Vasco-Navarro* (6), Barcelona, Editorial Alberto Martín, 1921.

Muñoz García, M., "Interpretación arqueológica de una catedral gótica", en *La catedral de Santa María de Cuenca. Tres décadas de intervenciones para su conservación*, Madrid, Fundación ACS, 2009, pp. 95-104.

Muñoz García, M. y Domínguez-Solera, S. D., "Arqueología en el conjunto catedralicio de Cuenca", en *Nuestro patrimonio: recientes actuaciones y nuevo planteamiento en la provincia de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2010a, pp. 445-490.

Muñoz García, M. y Domínguez-Solera, S. D., "Arqueología de un edificio gótico y su cimborrio: la catedral de Cuenca y las catedrales plenomedievales de la Corona de Castilla (I)", *Lope de Barrientos*, *Seminario de Cultura*, 3, 2010b, pp. 177-201.

Muñoz García, M. y Domínguez-Solera, S. D., "Arqueología de un edificio gótico y su cimborrio: la catedral de Cuenca y las catedrales plenomedievales de la Corona de Castilla (II)", *Lope de Barrientos*, *Seminario de Cultura*, 4, 2011, pp. 113-162.

Muñoz Jiménez, J. M., "La arquitectura del Plateresco en la provincia de Guadalajara (1492-1550)", *Wad-Al-Hayara*, 21, 1994, pp. 141-179.

Muñoz Jiménez, J. M., "Las iglesias de salón en la provincia de Guadalajara", *Wad-Al-Hayara*, 23, 1996, pp. 271-306.

Navascués Palacio, P., *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974.

Nunes, P., *Castelo estratégico português e a estratégia do castelo em Portugal*, Lisboa, Direcção do Serviço Histórico Militar, Estado Maior do Exército, Portugal, 1998.

Oliván Jarque, Mª I., "Obras y reformas en la catedral de Jaca en el siglo XVI", en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Huesca, 1987, pp. 167-183.

Ortega Vidal, J., "Una muestra del dibujo de la arquitectura en la España dorada", en *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Santander, Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, 2001, pp. 339-415.

Ortiz Pradas, D., *San Juan de los Reyes de Toledo. Historia, construcción y restauración de un monumento medieval*, Madrid, La Ergástula, 2015.

Palacios Gonzalo, J. C., *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, Munilla-Lería, 2003.

Palacios Gonzalo, J. C., *La cantería medieval. La construcción de la bóveda gótica española*, Madrid, Munilla-Lería, 2009.

Palacios Gonzalo, J. C., "La estereotomía clásica en el tratado de Alonso de Vandelvira", en Vandelvira, A., *Libro de trazas de cortes de piedra. Copia manuscrita presentada por Bartolomé de Sambigo y Salzedo*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2015, pp. 1-44.

Pallarés Ferrer, Mª J., "La construcción de la iglesia de Loporzano en 1597", *Diario del Altoaragón*, (Huesca, 10-VIII-1987), p. 10.

Palomo Fernández, G., *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2002.

Pano Gracia, J. L., "Sobre la fábrica y capitulación de la iglesia colegial de Daroca (Zaragoza)", *Artigrama*, 4, 1987, pp. 91-113.

Parrado del Olmo, J. Mª, "Una capilla de la desaparecida iglesia de San Lázaro de Valladolid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40-41, 1975, pp. 648-653.

Parrondo, C., *Catálogo de la exposición de trazas para la catedral de Segovia*, Segovia, Publicaciones de la Diócesis de Segovia, 1975.

Pereira de Miranda, B., *Fronteira de Portugal fortificada pellos reys deste Reyno. Tiradas estas fortalezas no tempo del Rey Dom Manoel, (*Manuscrito, Biblioteca Nacional de Portugal), 1642.

Pérez Costanti, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Seminario C. Central, 1930.

Pérez Higuera, Mª T., "Toledo gótico", en *Arquitecturas de Toledo*, Toledo, Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991, vol. 1, pp. 488-525.

Pérez Higuera, T., "En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo", *Anales de Historia del Arte*, 7, 1997, pp. 11-24.

Pérez Higuera, Mª T., "Proyecto para la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo", en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, (Catálogo de exposición), Valladolid, 2004, ficha nº 56, p. 279.

Pérez Llamazares, J., *Historia de la colegiata de San Isidoro*, León, Imprenta Moderna, 1927.

Pérez Monzón, O., Miquel Juan, M. y Martín Gil, Mª (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, Sílex, 2018.

Pérez Sánchez, A. E., *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. I. Dibujos españoles, siglos XV-XVII*, Madrid, 1972.

Pérez Sánchez, A. E., *El dibujo español de los siglos de oro*, Madrid, Dirección General del Patrimonio, 1980.

Perla, A, "Claves para una aproximación a Yuste", en *Restauración del Monasterio de Yuste (1999-2002)*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2003, pp. 5-24.

Perla, A, "Una visita al monasterio de San Jerónimo de Yuste", en Checa Cremades, F. (dir. y coord.), *El monasterio de Yuste*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 15-82.

Perla, A., "Anton van den Wyngaerde y el Palacio de Carlos V en Yuste", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, 20-21, 2007-2008, pp. 23-36.

Perrela Larrosa, C., "El piedrapiquero Joan Tellet, una aproximación a su obra y su personalidad artística", en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Alcañiz, 24-26 septiembre 1987, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989, pp. 479-497.

Pescador del Hoyo, Mª C., "La Hospedería Real de Guadalupe", *Revista de Estudios Extremeños*, 21, 2, 1965, pp. 327-357.

Pescador del Hoyo, Mª C., "La Hospedería Real de Guadalupe", *Revista de Estudios Extremeños*, 24, 2, 1968, pp. 319-388.

Piazuelo Rodríguez, I., "Una historia constructiva de la catedral de Jaca desde sus inicios hasta el fin de la Edad Media", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística*, *Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017, pp. 249-262.

Pinto Calado, H., *A raia alentejana medieval e os pólos de defesa militar: o castelo de Noudar e a defesa do Património Nacional*, Mestrado em História Regional e Local, Lisboa, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2007.

Pinto Puerto, F. S., "El libro de cantería", en *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz II. Estudios*, Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, 1988, pp. 199-214.

Pinto Puerto, F. S. y Jiménez Martín, A., "Monteas en la catedral de Sevilla", *EGA*, *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 1, 1993, pp. 79-84.

Pinto Puerto, F. S. y Jiménez Martín, A., "Geometric Working Drawing of a Gothic Tierceron Vault in Seville Cathedral", *Nexus Network Journal*, 18, 2, 2016, pp. 439-466.

Pires Nunes, A., *Os Castelos Templários da Beira Baixa*, Idanha-a-Nova, Câmara Municipal de Idanha-a-Nova, 2005.

Píriz Pérez, E., *La arquitectura gótica en la diócesis de Ciudad Rodrigo*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1991.

Polo Sánchez, J. J., "Iglesias columnarias en la zona oriental de Cantabria", en *Arte g*ótico *post-medieval*, Segovia, 1987, pp. 91-103.

Portilla, M., *Torres y casas fuertes en Álava*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1978.

Portilla, M. J., *Las torres de Mendoza y Martioda*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1985.

Prada, A., *Aspectos de la Historia Eclesiástica de Zumárraga. Los templos de Santa María*, Zarautz, 1999.

Rabasa Díaz, E., "Técnicas góticas y renacentistas en el trazado y la talla de las bóvedas de crucería españolas del siglo XVI", en *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 19-21 de septiembre 1996, Madrid, Instituto Juan de Herrera, CEHOPU, 1996, pp. 423-433.

Rabasa Díaz, E., "Construcción de una bóveda de crucería en el Centro de los Oficios de León", en Huerta, S. (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 27-29 de enero 2005, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005, pp. 909-917.

Rabasa Díaz, E., "Plomo y nivel: hábitos y pensamiento espacial en la construcción gótica", en Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera (1). Ponencias*, *Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 61-81.

Rabasa Díaz, E., "Traza, descripción, razón. Lenguaje y grafismo en los tratados de corte de piedras", en Rodríguez Ortega. N., y Taín Guzmán, M. (eds.), *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 459-494.

Ramos de Castro, G., *Las murallas de Zamora*, Zamora, Servicio de Publicaciones de la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1976.

Redondo Martínez, E., "Las condiciones para la construcción de la iglesia parroquial de Vegas de Matute (Segovia)", en Huerta, S. (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 27-29 de enero 2005, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005, pp. 943-951.

Richet-Delgado, C., *La monstrance processionnelle de Pedro Lamaison, Cathédrale du Saint-Sauveur de Saragosse*, Mémoire de Master 2, Nantes, Université de Nantes, UFR d'Histoire, d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, 2015.

Río Ramos, L., "Os Agostiños: Caión, A Laracha, A Coruña", en Rodríguez Iglesias, F. (dir.), *Mosteiros e conventos da Península Ibérica. Galicia*, A Coruña, Hércules, 2008, vol. 2, pp. 16-27.

Ríos Miramontes, Mª T., "Estudio histórico artístico de la iglesia del Divino Salvador de Coiro. Patronazgo de los Mondragón, marqueses de Santa Cruz de Rivadulla", en López Calo, J. (coord.), *Estudios de Historia del Arte en Honor del Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez*, Santiago, Universidad de Santiago, 1993, pp. 251-276.

Rivera Blanco, J., *Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, Institución "Fray Bernardino de Sahagún", 1982.

Rivera, J. (comis.), *Tesoros de la Real Chancillería de Valladolid. Planos y dibujos de arquitectura*, Valladolid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1988.

Rivera, J., "San Benito: 'ave Fénix' vallisoletano. Idea e imagen de una interpretación albertiana", en Rivera Blanco, J. (coord.), *Monasterio de*

San Benito el Real de Valladolid. VI Centenario 1390-1990, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, Instituto Nacional de Empleo, Escuela-Taller Monasterio de San Benito, Ámbito Ediciones, 1990, pp. 111-131.

Rivera Blanco, J. *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones, 1993.

Rivera Blanco, J. *et alii*, *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 1986.

Rodrigues Gonçalves, L., *Os castelos da Beira interior na defesa de Portugal (séc. XII-XVI)*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 1995.

Rodríguez G. de Ceballos, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.

Rodríguez Martínez, L., *Historia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1981.

Rodríguez-Picavea Matilla, E., "Nobleza y sociedad en la Castilla bajomedieval. El linaje Padilla en los siglos XIV-XV", *Studia Historica*, *Historia medieval*, 33, 2015, pp. 121-153.

Rokiski Lázaro, Mª L., "La cabecera de la iglesia de Priego (Cuenca): dibujos y tasación", *Cuenca*, 17, 1980, pp. 27-34.

Rokiski Lázaro, Mª L., "Juan de Rasines tracista del Convento de Santa Clara de Briviesca y del Colegio de San Nicolás en Burgos", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 62, 1996, pp. 317-320.

Rubio Samper, J. M., *Iglesia parroquial de Brea de Aragón. Estudio histórico-artístico*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1987.

Ruiz-Ayúcar y Zurdo, Mª J., *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*, Ávila, Ediciones de la Institución "Gran Duque de Alba" de la Excma. Diputación Provincial de Ávila, Ediciones de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Ávila, 2009.

Ruiz de la Rosa, J. A., "Diseño de pináculos de la catedral de Sevilla. La justa medida", *Periferia*, *Revista de Arquitectura*, 10, 1991, pp. 136-143.

Ruiz de la Rosa, J. A., "Dibujos de ejecución. Valor documental y vía de conocimientos de la catedral de Sevilla", en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 297-347.

Ruiz de la Rosa, J. A. y Rodríguez Estévez, J. C., "Monteas en las azoteas de la catedral de Sevilla. Análisis de testimonios gráficos de su construcción", en *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla, 26-28 de octubre de 2000, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Universidad de Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz de Patrimonio, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Granada, Sociedad Española de Historia de la Construcción, Ministerio de Fomento, CEHOPU, CEDEX, 2000, vol. 2, pp. 965-978.

Ruiz de la Rosa, J. A. y Rodríguez Estévez, J. C., "'Capilla redonda en vuelta redonda': Aplicación de una propuesta teórica renacentista para la catedral de Sevilla", en *Actas del IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Re-visión: Enfoques en docencia e investigación*, A Coruña, Universidade de A Coruña, 2002, pp. 479-86.

Ruiz de la Rosa, J. A. y Rodríguez Estévez, J. C., "Trazas de un arquitecto medieval: Monteas para la catedral de Sevilla", *Ra*, *Revista de Arquitectura*, 5, 2003, pp. 105-114.

Ruiz de Loizaga, S., *Documentación medieval de la diócesis de San Sebastián en el Archivo Vaticano (siglos XIV-XV)*, Roma, 2000.

Ruiz Hernando, J. A., "La catedral de Segovia", en Navascués Palacio, P. y Gutiérrez Robledo, J. L. (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León I*, *Actas de los congresos de septiembre 1992 y 1993*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 167-175.

Ruiz Hernando, J. A., *Las trazas de la catedral de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2003.

Ruiz Quesada, F., "Imagen artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gótico", *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, Museo del Prado, 1997, pp. 67-80.

Ruiz i Quesada, F., "Lluís Dalmau", en Pladevall, A., (ed.), *L'art* gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 2006, pp. 51-56.

Rumoroso Revuelta, G., *Actuaciones de los Solórzano en la catedral de Palencia*, Tesina de Licenciatura, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2004.

Sáenz de Miera, J., "'Ecce elongavi fugiens, et mansi in solitudine'. El retiro del emperador", en Checa, F. (dir.), *Carolus,* Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 157-171.

Sáenz Ruiz de Olalde, J. L., *Historia de la Abadía de San Millán de la Cogolla (siglos XV-XIX)*, San Millán de la Cogolla, Fundación San Millán de la Cogolla, 2018.

Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona*, vol. 1, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988a.

Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona*, vol. 2, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988b.

Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona*, vol. 3, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.

Sales Tirapu, J. L. y Ursúa Irigoyen, I., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona*, vol. 16, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1999.

San Nicolás, fray L. de, *Arte y vso de architectvra*, Madrid, s.i., 1639, (edición facsimilar, Valencia, Albatros, 1989).

San Vicente, Á., *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento. 1545-1599*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1976.

San Vicente, Á., "Acotaciones documentadas para la historia del arte en Cinco Villas durante el siglo XVI", en *Estudios en homenaje al doctor Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1977, pp. 367-445.

San Vicente Pino, Á., *Monumentos diplomáticos sobre los edificios fundacionales de la Universidad de Zaragoza y sus constructores*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Diputación Provincial de Zaragoza, 1981.

San Vicente Pino, Á., *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991.

Sanabria, S. L., "A Late Gothic Drawing of San Juan de los Reyes in Toledo at the Prado Museum in Madrid", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 51, 2, 1992, pp. 161-173.

Sanabria Sierra, Mª C., *La catedral de Coria (Cáceres): estudio histórico-artístico*, Tesis doctoral, Madrid, UNED, 2015.

Sánchez Arteaga, M., *Apuntes histórico-artísticos de la catedral de Orense*, Orense, Cabildo, 1916.

Sánchez Cantón, F. J., "El dibujo de Juan Guas", *Arqvitectvra*, 115, 1928, pp. 339-347.

Sánchez Cantón, F. J., *Dibujos españoles*, *I. Siglos X-XV*, Madrid, Hauser y Menet, Madrid, 1930.

Sánchez Cantón, F. J., *Spanish drawings from the 10th to the 19th century*, Londres, Studio Vista, 1965.

Sánchez García, J., *La arquitectura teatral en Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997.

Sánchez González, A. (ed.), *El arte de la representación del espacio. Mapas y planos de la Colección Medinaceli*, Huelva, Universidad de Huelva, 2017.

Sánchez Lomba, F. M. y Navareño Mateos, A., "Vizcaínos, trasmeranos y otros artistas norteños en la Extremadura del siglo XVI", *Norba*, 9, 1989, pp. 1-7.

Sanchis Sivera, J., *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909.

Sancho Domingo, J., "La construcción de la iglesia de San Miguel de Estella", en *De arquitectura Navarra: en memoria del arquitecto Fernando Nagore Alcázar*, Pamplona, Universidad de Navarra, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1996, pp. 163-175.

Sanz, Mª J., "La transformación de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas", en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, *El arte español en épocas de transición*, León, Comité Español de Historia del Arte, Universidad de León, 1992, vol. 1, pp. 133-146.

Sazatornil Ruiz, L., *El diseño arquitectónico en Cantabria* (1557-1920), Memoria de Licenciatura, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

Sedó, S., "¿Data, en realidad, del 1478 el proyecto de San Juan de los Reyes, de Juan Guas?", *Archivo Español de Arte*, 62, 1944, pp. 133-134.

Senent-Domínguez, R., "Las bóvedas tardogóticas de la girola de la Catedral de Segovia", en Huerta, S. y Fuentes, P. (eds.), *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Segovia, 13-17 de octubre de 2015, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2015, vol. 3, pp. 1603-1613.

Serra Desfilis, A. y Miquel Juan, M., "La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos", *Archivo de Arte Valenciano*, 91, 2010, pp. 13-37.

Serrano y Sanz, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1915a, pp. 411-428.

Serrano y Sanz, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 32, 1915b, pp. 147-166.

Siurana Roglán, M., "Un grafito, posible cabecera de la colegiata gótica de Alcañiz", *Teruel*, 68, 1982, pp. 163-174.

Soraluce Blond, J. R. y Fernández Fernández, X. (dirs.), *Santiago de Compostela*, Arquitectura da Provincia da Coruña, vol. 11, A Coruña, Deputación Provincial, 1997.

Soria Torres, J., "Documentos gráficos periciales del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid: vistas de ojos pintadas al óleo", en *Actas del IV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Valladolid, Grapheus, 1992, pp. 287-291.

Soria Torres, J., *Pinturas, planos y dibujos judiciales: análisis de los documentos gráficos periciales del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid, 1993.

Soria Torres, J., "Funcionalidad y variedad representativa en algunos documentos gráficos periciales de la Real Chancillería de Valladolid", *EGA*, *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2, 1994, pp. 105-109.

Soria Torres, J., "Materiali per l'analisi architettonica e urbana: Forme non canoniche di rappresentazione dell'architettura, il disegno non codificato", *Disegnare idee immagini*, 23, 2001, pp. 25-36.

Soria Torres, J., "Sobre o valor do desenho", *Linha de Terra*, 1, 2003.

Taín Guzmán, M., *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*, A Coruña, Diputación Provincial, 1999.

Taín Guzmán, M., "Agrón, San Lourenzo de", en Vigo Trasancos, A. (dir.), *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los Siglos XVI y XVII*, A Coruña, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003a, pp. 1-2.

Taín Guzmán, M., "Caión", en Vigo Trasancos, A. (dir.), *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los Siglos XVI y XVII*, A Coruña, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003b, pp. 40-41.

Taín Guzmán, M., "Coiro, San Salvador de", en Vigo Trasancos, A. (dir.), *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los Siglos XVI y XVII*, A Coruña, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003c, pp. 65-67.

Taín Guzmán, M., "Iglesia de San Xulián de Marín", en Vigo Trasancos, A. (dir.), *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los Siglos XVI y XVII*, A Coruña, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003d, pp. 195-197.

Taín Guzmán, M., "Eirón, San Fiz de", en Vigo Trasancos, A. (dir.), *Planos y dibujos de arqui-*

tectura y urbanismo. Galicia en los Siglos XVI y XVII, A Coruña, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003e, pp. 121-124.

Tarifa Castilla, Mª J., "Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI", *Príncipe de Viana*, 221, 2000, pp. 617-654.

Tarifa Castilla, Mª J., *La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo*, Cintruénigo, Ayuntamiento de Cintruénigo, 2004.

Tarifa Castilla, Mª J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005a.

Tarifa Castilla, Mª J., "Iglesias parroquiales de Tudela desaparecidas", *Príncipe de Viana*, 234, 2005b, pp. 15-52.

Tarifa Castilla, Mª J., "Intervenciones arquitectónicas renacentistas acometidas en los conventos medievales de Tudela", *Príncipe de Viana*, 242, 2007, pp. 813-852.

Tarifa Castilla, Mª J., "El maestro italiano Juan Luis de Musante y su proyección en la arquitectura navarra del siglo XVI", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, 2008, pp. 605-620.

Tarifa Castilla, Mª J., "La iglesia parroquial de Lerín: ejemplo excepcional de arquitectura manierista en Navarra", *Príncipe de Viana*, 246, 2009a, pp. 7-39.

Tarifa Castilla, Mª J., "Las iglesias de concha del Renacimiento en Baztán. Ziga, Gartzain y Lekaroz", *Ondare*, *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 27, 2009b, pp. 333-405.

Tarifa Castilla, Mª J., "El retablo mayor de Santiago del convento de Dominicos de Pamplona. La transformación de una obra renacentista en barroca", *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, 107, 2011, pp. 281-344.

Tarifa Castilla, Mª J., *El monasterio cisterciense de Tulebras*, Panorama nº 43, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012.

Tarifa Castilla, Mª J., *El Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante*, Cascante, Gobierno de Navarra, Asociación Cultural Amigos de Cascante "VICUS", 2014.

Tarifa Castilla, Mª J., "Miguel de Altuna, veedor de obras del obispado de Pamplona (1584-1601)", *Artigrama,* 30, 2015, pp. 221-240.

Tarifa Castilla, Mª J., "Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva", *Artigrama*, 31, 2016, pp. 87-114.

Tarifa Castilla, Mª J., "La ampliación de la iglesia de Aguilar de Codés de acuerdo a la traza de 1546", *Berceo*, 172, 2017, pp. 185-218.

Tarifa Castilla, Mª J., "La iglesia de San Vicente en San Sebastián: los contratos, trazas y artífices del proyecto edilicio (1507-1548), *Locus Amoenus*, 16, 2018a, pp. 71-92.

Tarifa Castilla, Mª J., "La habilidad de trazar: la figura del veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona en el siglo XVI", en Alonso Ruiz, B., Gómez Martínez, J., Polo Sánchez, J. J., Sazatornil Ruiz, L. y Villaseñor Sebastián, F. (eds.), *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2018b, vol. 1, pp. 146-159.

Tarifa Castilla, Mª J. y Azanza López, J. J., "Contribución a los maestros de obras guipuzcoanos del siglo XVIII", *Ondare*, *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 19, 2000, pp. 325-337

Tarín y Juaneda, F., *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos). Su historia y descripción*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1897.

Thomson Llisterri, T., *Iglesia de Santa María la Mayor de Alcañiz*, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 2006.

Torres Balbás, L., *Arquitectura gótica*, en *Ars Hispaniae*, vol. 7, Madrid, Plus Ultra, 1952.

Toussaint y Ritter, M., "La catedral de México. Sus cronistas más recientes", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1, 3, 1939, pp. 5-20.

Toussaint y Ritter, M., *La catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, México, Comisión Diocesana de Orden y Decorado, 1948.

Trens, M., *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1936.

Urdiain Martínez, Mª C., *Sedes Históricas de las Juntas Generales de Álava en Vitoria y Tierras Esparsas S. XVI-XIX*, Vitoria, Juntas Generales de Álava, 2015.

Urresti Sanz, V., *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava (1530-1611)*, Tesis doctoral, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2016.

Valdés Fernández, M., "Jerónimo de Nogueras y Juan del Rivero. El sepulcro de Don Juan de Quiñones en la iglesia del convento de Santo Domingo de León", *Tierras de León*, 17, 28, 1977, pp. 34-37.

Valdés Fernández, M., Cosmen Alonso, C. y Herráez Ortega, Mª V., "La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico", en *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, Santiago García, 1994, pp. 13-132.

Valdés Fernández, M., "Los epígrafes que explican la irrupción del arte gótico en el Reino de León", en *Las inscripciones góticas*, *II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, León del 11 al 15 de septiembre 2006, León, Universidad de León, 2010, pp. 333-350.

Valdivieso, E., "Una planta de Juan de Álava para la iglesia de San Esteban de Salamanca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40-41, 1975, pp. 221-240.

Vasallo Toranzo, L., *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2018.

Vila-Grau, J., *El vitral gòtic a Catalunya. Descoberta de la taula de vitraller de Girona*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1985.

Vila-Grau, J., "La table de peintre-verrier de Gérone", *Revue de l'Art*, 72, 1986, pp. 32-34.

Vila-Grau, J., "Els vitralls de la catedral de Girona", *Corpus Vitrearum Medii Aevi Espanya 7*, Barcelona, 1987, pp. 49-52.

Vila Jato, Mª D., *Lugo barroco*, Lugo, Diputación Provincial, 1989.

Vila Jato, Mª D., "La construcción de la capilla de las Nieves de la catedral de Orense", *En torno al arte auriense. Homenaje a D. José González Paz*, Santiago, Universidade de Santiago y Diputación de Ourense, 1990, pp. 95-103.

Vila Jato, Mª D., "Instituciones de enseñanza. Hasta 1900", en García Iglesias, J. M. (dir.), *Patrimonio Histórico Gallego*, *Ciudades*, *Santiago de Compostela*, Laracha, Xuntanza Editorial, 1993, pp. 434-445.

Villamariz Oliveira, N., *Castelos templários em Portugal*, Lisboa, Ésquilo, 2010.

Villaseñor Sebastián, F., "Diseños de arquitectura de la enfermería del monasterio de Guadalupe", *Artigrama*, 31, 2016, pp. 203-228.

Voces Jolías, J. Mª, *Arte religioso de El Bierzo en el siglo XVI*, Ponferrada, Bérgida, 1987.

Yarza Luaces, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993.

Zalama Rodríguez, M. Á., *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1990.

Zalama, M. Á., "Carlos V, Yuste y los jerónimos: sobre la construcción del aposento del emperador", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, *Actas de las IX Jornadas de Arte*, Madrid, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C., 1999, pp. 201-214.

Zaragozá Catalán, A., "El dibujo de proyecto en época medieval según la documentación archivística: Noticias del episodio gótico valenciano", en *Il Disegno di Progetto, Dalle Origini a tutto il XVIII secolo*, Roma, 1993.

Zaragozá Catalán, A., *Arquitectura gótica valenciana. Siglos XIII-XV*, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educaciò, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic, 2000.

Zaragozá Catalán, A., *El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: un estado de la cuestión*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008a.

Zaragozá Catalán, A., "El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: un estado de la cuestión", *Archivo de Arte Valenciano*, 89, 2008b, pp. 332-356,

Zaragozá Catalán, A. y Gómez-Ferrer Lozano, M., *Pere Compte arquitecto*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2007.

Zaragozá Catalán, A. e Ibáñez Fernández, J., "Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe (1410-1412)", *Artigrama*, 26, 2011, pp. 21-102.

Zaragozá Catalán, A. e Ibáñez Fernández, J., "Hacia una historia de la arquitectura en la Corona de Aragón entre los siglos XIV y XV a partir de los testeros de los templos. Ábsides construidos, ábsides proyectados e ideales y ábsides sublimes", *Artigrama*, 29, 2014, pp. 261-303.

Zaragozá Catalán, A. e Iborra Bernad, F., "Otros góticos: bóvedas de crucería con nervios de ladrillo aplantillado y de yeso, nervios curvos, claves de bayoneta, plementerías tabicadas, cubiertas planas y cubiertas inclinadas", en *Historia de la ciudad IV. Memoria urbana*, Valencia, ICAROC-TAV-COACV, 2005, pp. 70-88.